الناقد المتميز والمفكر المستنير
والصديق العزيز
الأستاذ الدكتور صلاح السروى
مع عميق تقديري ومودتي
محمود أمين العالم
٩٨/٥/

الإبداع والدلالة

مقاربة نظرية وتطبيقية

محمود أمين العالم



دار المستقبل العربي
١٩٩٧

الإبداع والدلالة .. مقاربة نظرية وتطبيقية
محمود أمين العالم

الطبعة الأولى ١٩٩٧

تصميم الغلاف: **أحمد اللباد**
الناشر: **دار المستقبل العربى**
٤١ شارع بيروت • مصر الجديد • القاهرة
ج. م. ع ، تليفون ٢٩٠٤٧٢٧

رقم الإيداع بدار الكتب القومية : ٩٧/٩٦٣٦
الترقيم الدولى : ISBN 977 - 239 - 127 - 9

الإبداع والدلالة
مقاربة نظرية وتطبيقية

المحتوى — صفحة

مدخل عام

أغلب مقالات هذا الكتاب - على تنوعها - مكرّسة للدفاع عن مفاهيم ثلاثة هى **«العقلانية»** فى الفكر، و**«الدلالة»** فى الإبداع الأدبى والفنى، و**«الخصوصية»** فى الثقافة. على أن مفهوم «العقلانية» - كما تعبرّ عنه هذه المقالات - لا تعنى الانغلاق البنيوى والمنهجية الإجرائية الأحادية الاتجاه التى تفرض نفسها فرضا على العمل الأدبى والفنى والثقافى. كما أن «الدلالة» فى الأدب والفن لاتعنى الخطابية والتقريرية وتهميش الشكل أو الصياغة الفنية التى بدونها يفقد الأدب والفن قيمتهما الإبداعية. أمّا «الخصوصية» فلا تعنى القوقعة الذاتية والعزلة التراثية السلفية، والقطيعة عن مختلف الخصوصيات الثقافية الإنسانية والاستعلاء الشوفينى عن التفاعل والأخذ والعطاء معها.

ويكاد الدفاع عن هذه المفاهيم أن يصبح - فى تقديرى - واجبا ثقافيا ملحاً فى مواجهة هذه المرحلة الراهنة من حياة العالم التى أخذت فيها تتقارب بل تكاد تمّحى المسافات وتزول الحدود الجغرافية والسياسية، وتتداخل وتتفاعل الخبرات والمصالح، أكثر من أى مرحلة سابقة فى التاريخ

الإنسانى. إنها الظاهرة التى اصطُلح على تسميتها بالعولمة أو الكوكبية أو الكونية. وهى ظاهرة موضوعية لاسبيل إلى إنكارها أو تجاهلها، تحققت بفضل الثورة العلمية والتكنولوجية، ونتيجة للطبيعة التوسعية والتنافسية للرأسمالية العالمية، التى تشكل اليوم النمط الإنتاجى السائد فى عصرنا.

إلا أن هذه العولمة، بدلا من أن توحّد العالم توحيداً إنسانيا ديمقراطيا يقوم على التكافؤ والتفاعل الصحىّ بين شعوب العالم وقومياته وثقافاته ومصالحه على تنوعها واختلاف مستوياتها، أخذت تتحول إلى **هيمنة** عليا للدول الرأسمالية الكبيرة وعلى رأسها الولايات المتحدة الأمريكية، وخاصة بعد فشل المشروع التنموى الاشتراكى وتفكك المنظومة الاشتراكية. وتتمثل هذه الهيمنة فى مسعى هذه الدول الكبرى إلى تنميط العالم وتسطيحه سياسيا واقتصاديا واجتماعيا وثقافيا بما يضمن لها السيطرة المطلقة ومضاعفة استغلالها لشعوب العالم. وفى إطار هذا المسعى أخذت تسود الدعوة إلى تصفية الخصوصيات والهويات القومية والثقافية، وتهميش الطابع الانتاجى والخدماتى للدولة فى بلدان العالم الثالث خاصة، وفتح الحدود التجارية والاقتصادية بما يفضى إلى تشكيل سوق عالمية واحدة، تحت السيطرة المركزية للدول الرأسمالية الكبرى بالطبع. كما أخذت تسود فلسفات فكرية وأدبية وفنية جديدة تعارض بل تتناقض مع الفكر النظرى والاتجاهات العقلانية والحداثية والرؤى التاريخية والاجتماعية والمفاهيم والمعانى والدلالات الكلية عامة، باسم التحرر – كما تقول هذه الفلسفات – مما تمثله هذه الاتجاهات من مراكز متسلطة قامعة لحرية الفعل والتفكير والاختلاف والتعدد والتجريب والإبداع. ولعل النزعة التفكيكية – أو التقويضية كما تسمى أحيانا – لما بعد الحداثة، أن تكون التعبير النظرى لهذا التناقض الرافض للفكر العقلانى النظرى عامة.

ولو تأملنا بعمق الوضع العالمى الراهن فى ظل هذه «العولمة –

الهيمنة» ، لوجدنا أنه برغم هذه الدعوة إلى السيولة العالمية وفتح الابواب والحدود، وإلغاء المراكز المسيطرة القامعة، قد أخذت تستشرى مركزية سلطوية مهيمنة هى مركزية الدول الكبرى - كما سبق أن ذكرنا - فضلا عن مركزية الشركات المتعددة أو المتعدّية الجنسية والتى تختفى وراءها وتدعم مشروعاتها التجارية، بل تقيم سياساتها الخارجية على أساس هذه المشروعات، دولة أو أكثر من هذه الدول الكبرى. ولهذا فالدعوة الى إلغاء المركزية، وإلى هذه السيولة والتعددية المتساوية المتكافئة بين دول العالم وشعوبه، هى قناع كاذب خادع لاخفاء هذه المركزية المهيمنة على شئون العالم لمصلحة هذه الدول الكبرى وشركاتها.

وبرغم أن النزعة التفكيكية لما بعد الحداثة، ذات جانب إيجابى باعتبارها فعل متمرد على **التوظيف** القمعى التسلطى النفعى التقنى للحداثة العقلانية الأوروبية منذ عصر التنوير فى القرن الثامن عشر حتى اليوم، إلا أنها - فى الواقع - تكاد تسهم كذلك فى تكريس الأوضاع العالمية الراهنة، بتغييبها للفكر النظرى وإهدارها وتفكيكها للمعانى والدلالات ومختلف المبادئ والقيم والمفاهيم الكلية. وتكاد تنتشر منهجية هذه النزعة التفكيكية لما بعد الحداثة فى العديد من الدراسات العلمية والاجتماعية والاقتصادية والفلسفية والأدبية والفنية فى اشكال مختلفة.

على أن مقالات هذا الكتاب لاتتعرض لدراسة هذه المنهجية التفكيكية فى هذه المجالات المختلفة. وانما يقتصر اهتمامها وجهدها - كما ذكرنا فى البداية - على الدفاع عن المفاهيم التى تهدرها هذه المنهجية فى مجال الأدب والنقد الأدبى أساسا.

وهنا قد يكون من الضرورى أن نوضح موقفنا من العلاقة بين النقد الأدبى والدراسات الأدبية والألسنية. فاذا كان من واجب الدراسات الأدبية

والألسنية أن تقيم نتائجها على أساس منهج علمي موضوعي صارم، فإن النقد الأدبي – برغم ضرورة استفادته واستعانته بنتائج هذه الدراسات، إلا أنه ليس من الضروري أن يتقيد بمناهجها، ذلك لما يتضمنه الحكم النقدي الأدبي بالضرورة من توجّه تقييمي يستند الى الخبرة المعرفية والجمالية الذاتية للناقد، فضلا عن رؤيته الفلسفية للمجتمع وللعالم.

على أن الملاحظ في بعض الاجتهادات النقدية الأدبية الراهنة، استنادها بشكل كلي الى منهج الدراسات الأدبية والألسنية، بما يكاد يجعل من النقد الأدبي فرعا من هذه الدراسات، بل يكاد يطمس البعد التقييمي الدلالي أو المضموني الاجتماعي – الانساني في عملية النقد الأدبي وقصرها على جانب الدال، أو الشكل في العمل الأدبي، مما يفقر البعد الدلالي في هذا العمل، بل يفقر كذلك النقد الأدبي نفسه ويبعده عن وظيفته الكاشفة للعمل الأدبي في مجمل تكامله التشكيلي والسياقي والدلالي.

ليست هذه دعوة إلى تخلي النقد الأدبي عن واجب الاستعانة والاستفادة من نتائج الدراسات الأدبية والألسنية، بل لعلها أقرب إلى أن تكون دعوة متواضعة لأن تخرج الدراسات الأدبية والألسنية بوجه خاص، من حدود دراستها المقصورة على جانب الدوال أو الاشكال في العمل الأدبي بل ومن طغيان الجانب التقني الخالص عليها أحيانا،وأن تتسع لمحاولة كشف الأعماق والدلالات الاجتماعية في البنيه التشكيلية للدوال نفسها. سيكون في هذا إغناء للدراسات الألسنية والأدبية عامة، وللنقد الأدبي كذلك.

وهكذا... في مواجهة الواقع العالمي الراهن، وما أخذ ينميّه ويسود فيه من اتجاهات تقنيه وشكلية وتفكيكية، تسعى مقالات هذا الكتاب، على

تنوعها – كما ذكرت فى البداية – الى الدفاع عن ثلاثة مفاهيم أساسية هى **العقلانية والدلالة والخصوصية** فى ثقافتنا عامة وفى تعابيرنا الأدبية والفنية بوجه خاص، دون أن يعنى هذا الدفاع، حجراً على حرية التعابير الأدبية والفنية والثقافية عامة، وتنوع الاجتهادات الابداعية والدلالية والنقدية.

على أن هذا الكتاب – برغم ما يحمله من وجهة نظر محددة، فهو دعوة كذلك الى حوار نقدى مفتوح لاختبار وإعادة النظر فى مفاهيمنا النظرية المختلفة فى مجال النقد الأدبى والفنى والثقافى بوجه عام.

فى الإبداع

قضية الإبداع
وآفاقها المعرفية

اجتهادا فى الإجابة عن أسئلة حول قضية الإبداع وآفاقها المعرفية توجهت إلىّ مجلة فصول* بهذه الأسئلة:

١ ـ هل يشكل مفهوم الإبداع مقولة من مقولات الفلسفة؟. وبعبارة أخرى هل تعد الفلسفة مسألة الإبداع من مسائلها الأساسية؟

٢ ـ إذا كانت مسألة الإبداع تناقش فلسفياً فكيف يكون الإبداع فى الفلسفة ذاتها؟ وبعبارة أخرى إذا كان الإبداع مسلماً به فى مجال الفن؛ فكيف يكون الإبداع فى مجال الفكر؟ وهل يكون عندئذ إبداعاً يبحث فى الإبداع Meta - Creativity ؟

٣ ـ على مدى الزمن ارتبط الإبداع فى الفن بأشكال خاصة فى الأداء، حتى أصبح الشكل بما ينطوى عليه من دلالة هو مناط الإبداع؛ فهل يصدق هذا المعيار على الإبداع الفكرى كذلك؟ أم أن للإبداع الفكرى معاييره الخاصة؟

---

* مجلة فصول، العدد ٤٢٣، يناير ١٩٩٢.

٤ ـ هناك أصوات فى الماضى القريب وفى الوقت الراهن تذهب إلى أن النقد ـ فى جانب منه على الأقل ـ يكون عملاً إبداعياً، شأنه شأن الأعمال الفنية؛ فهل هذا ضرب من المجاز أم أن الوصف صحيح؟

٥ ـ هل يمكن الكلام عن عصر أو زمن أو بيئة أو مناخ هو أكثر ملاءمة للإبداع؟

٦ ـ هل هناك عوامل خارجية بعينها فى حياة المجتمع من شأنها أن تؤثر على النشاط الإبداعى فى الفن وفى الفكر على السواء تأثيراً إيجابياً أو سلبياً؟ أم أن الإبداع نشاط يتعلق بالعبقرية المنفردة أو الاستعداد الخاص للفرد؟

٧ ـ هل يتوازى الإبداع فى الفكر والإبداع فى الفن فى الزمن الواحد والبيئة الواحدة والمجتمع الواحد؟ ومالعلاقة بين حركة الإبداع فى هذين المجالين؟

٨ ـ فى مجتمعنا العربى، قديماً وحديثاً، كيف ترصد حركة الإبداع فنياً وفكرياً؟

وكانت هذه هى إجابتى:

أكتب إجابتى عن هذه الأسئلة، التى تسلمتها منذ أيام قليلة، وأنا فى سفر أتنقل فيه من بلد إلى بلد، ومن ندوة إلى أخرى، منشغلا فى الوقت نفسه بما يفرضه السفر عادة من أعباء وواجبات ومشاكل. فعذراً إن جاءت إجابتى سريعة مجتزأة تلقائية، ينقصها طابع الدراسة الدقيقة، إنها أقرب إلى التأملات الانطباعية لو صح التعبير.

***

واسمحوا لى ألا أجيب عن كل سؤال على حدة، بحسب تسلسل

الأسئلة، فقد أجيب عن أكثر من سؤال بإجابة واحدة، وذلك لتداخل الأسئلة وتشابكها، وقد أرى من الواجب فى البداية أن أحاول تحديد مفهوم الإبداع رداً على السؤالين الأول والثانى. ولن أسعى لتحديد الإبداع بحسب ماتحمله الذاكرة من رأى هذا الفيلسوف أو ذاك، وإنما سأحاول أن أحدد هذا المفهوم بحسب إدراكى الخاص له، دون أن أستبعد بالطبع أن يكون هذا الإدراك ترسيباً وتأثيراً لقراءات هذا الفيلسوف أو ذاك فى تفاعل مع خبرتى الخاصة.

وتفد إلى ذهنى فى البداية التفرقة التى أقامها ابن سينا بين الخلق و الإبداع فالخلق عنده — فيما أذكر — يختص بالموجودات الطبيعية، على حين أن الإبداع يختص بموجودات العقول. ونستطيع أن نستمد من هذه التفرقة التمييز بين مفهوم الخلق الدينى ومفهوم الإبداع الإنسانى، فإذا كان مفهوم الخلق الدينى يعنى إيجاد الأشياء من عدم، أى تأييس الأيس من ليْس، على حد تعبير الكندى، فإن الإبداع الإنسانى هو إيجاد متعلق منسوب إلى ماهو سابق عليه. إلا أن هذا التعلق والانتساب هو شرط الإبداع الإنسانى وهو مكون من مكوناته، ولكنه ليس حقيقته الجوهرية من حيث إنه إبداع. ذلك أن الإبداع الإنسانى أكبر من مكوّناته وأكبر من مصادره. أو هو على حد التعبير الاقتصادى — مع الفارق فى الدلالة — قيمة مضافة إلى عناصر إيجاده وإنتاجه. فالماء على سبيل المثال مكون من نسبة معينة من الأكسوجين ونسبة أخرى من الهيدروجين، إلا أنه تكوين جديد فوق عنصريه المكونين له. فبقيام علاقة بينهما فى حدود نسبة معينة نشأ كيان جديد هو الماء. وكل إبداع مشروط ومنسوب، ولكن شرطه ونسبته لاتلغى ذاتيته المتميزة، كما أن ذاتيته المتميزة لاتلغى شرطه ونسبته. ويصدق هذا على مختلف المخلوقات و الإبداعات الإنسانية: الذهنية منها والعملية والتكنولوجية والوجدانية والسلوكية والعملية. ولنضرب مثالا ناقصاء

قد يساعدنا رغم نقصه على فهم مانقصده، هو الولادة. فالولادة إبداع بشرى، وإن يكن إبداعا بشريا ناقصا، لأن الوالدة والوالد لايتحكمان تحكما كاملاً فى تشكيل هذا الإبداع.

قد يتحكمان بعد الولادة فى تشكيل المولود تشكيلا نسبيا يمكن أن نقيمه بأنه إبداعى. على أن الولادة بشكل عام – بصرف النظر عن هذا النقص – هى إبداع. فالطفل المولود مشروط بوالديه أو مستمد منهما – حتى إذا أخذنا فى اعتبارنا أطفال الانابيب – ولكنه مع ذلك يشكل كيانا مستقلا عنهما وسيزداد استقلاله بنموه وتطوره. والاستقلال هنا لايعنى الانفصال أو القطيعة المطلقة، وإنما يعنى اكتمال الحقيقة الذاتية المتميزة. فلكل طفل حقيقة مكتملة متميزة ذاتيا، من حيث الشعور والتنفس والاغتذاء والحركة والسلوك والرغبات، فضلا عن أن له اسما وهوية. أى أنه كيان متميز قائم بذاته دون أن يلغى هذا نسبته إلى مصدر أو إلى مصادر متنوعة عضوية ونفسية واجتماعية ومعنوية إلى غير ذلك، ودون أن يلغى هذا كذلك حاجته إلى الرعاية والعناية. وهذه الصورة من التميز الكيانى نجدها فى إبداع إنسانى آخر وإن يكن إبداعاً صناعيا، نجده فى أى بنية سيبرنيطيقية حيث تتم عملياتها الداخلية بشكل ذاتى. إنها كذلك كيان مستقل بذاته وإن يكن ناقصا لأنه مشروط دائما بالبرامج والطاقات التى وضعت فيه.

ونستطيع أن نعمّم هذا القول – مع الفارق – على كل إبداع إنسانى سواء كان إبداعا أدبيا أو فنيا أو علميا أو فكريا أو عمليا تكنولوجيا أو اجتماعيا. فكل إبداع هو كيان مستقل متميز قائم بذاته مكتمل بعناصره وتكويناته، دون أن يعنى ذلك الانقطاع عن مصادر هذه العناصر والتكوينات. هذه الكيانية المستقلة المتميزة الذاتية هى التى نطلق عليها أسماء مختلفة باختلاف الظواهر الإبداعية، أدبية كانت أو فنية أو علمية او

تكنولوجية أو اجتماعية، مثل الوحدة العضوية، أو البنية المتسقة الدالة، أو التكامل البنيوى، أو النسق المغلق، أو الاتساق النظرى، أو الصدق المنطقى، أو الآلية الذاتية، أو الانتظام الحركى أو الترابط الأخلاقى، أو العقد الاجتماعى ، أو التسيير الذاتى، إلى غير ذلك.

إن هذه الكيانية المتميزة الذاتية هى فى تقديرى نقطة البداية فى تحديد الطابع الإبداعى للإبداع والتى يمكن أن نلخصها فى الهوية المكتملة والمكتفية ـ نسبيا ـ بذاتها، دون أن يلغى هذا مشروطيتها من حيث نسبتها إلى أصول. أو حاجتها إلى عناية ورعاية ـ فى صور مختلفة ـ كما أشرنا فى مثالى الطفل والبنية السيبرنيطيقية. ولست أقصد بالطابع الإبداعى هنا الدلالة الإبداعية، وإنما مايعطى للإبداع سمته بصرف النظر عن دلالته. ولكن هذا لايكفى لتحديد إبداعية الإبداع، وإنما تتحدد الإبداعية برغم خصوصيتها الكيانية وتفرّدها الذاتى بطابع الكلية والعمومية، سواء كان هذا الطابع إنشاءً جديداً مستحدثا أو انتساباً إلى موجود كلى عام قائم بالفعل. فكل إبداع إنسانى ـ فى تقديرى ـ هو تكوين جزئى خاص منفرد يحتوى فى الآن نفسه تكوينا كليا عاما ينشئه أو ينتسب إليه أو يفيض به.

ويرجع هذا الطابع الكلى العام للإبداع إلى طبيعته الإنسانية فبغير هذا الطابع الكلى العام، يفقد الإبداع طبيعته الإنسانية التى تجعله قابلا للتواصل الإنسانى، ولايكون له تفرد أو خصوصية بالتالى. بل يصبح تفرده وخصوصيته مسخا وشذوذا غير قابل للتعميم والدلالة والتوصيل. فلا تفرد بلا نسبة أو إفضاء إلى كلية، ولاخصوصية بغير نسبة أو إفضاء إلى عمومية، ولا إبداع إلا فى هذا التلاقى والتواحد بين التفرد والخصوصية من جانب والكلية والعمومية من جانب آخر. إنهما وجهان لكل حقيقة إبداعية واحدة. ولايقف هذا المفهوم عند حدود ما قال به عبد الظاهر الجرجانى

من المعانى الثوانى التى تخرج بالنظم فى حدود المعنى الواحد المباشر، إنما المقصود هو الرحلة الدائمة من المنفرد الخاص إلى الدلالة الكلية العامة، ومن الدلالة الكلية العامة إلى التفرد الخاص داخل كل بنية إبداعية. على أن الرحلة إلى الكلى العام وهذا الانتساب والإفضاء إليه، لايكون بالتكرار العددى لأفراد هذا الكلى العام، وإنما يكون بالإضافة الكلية إليه. أى يكون التفرد والخصوصية إغناء وإخصابا وتطويرا وتجديدا أو إيجاداً لما هو كلى عام، وإلا لم يكن إبداعا. وهنا فقط تصبح الإضافة الكيفية والخبرة الاستحداثية بعداً أساسيا من أبعاد الإبداع.

فالإبداع الشعرى ـ مثلا ـ هو من حيث نشأته الأولى إبداع إنسانى كلى الدلالة، بمعنى أنه إضافة مستحدثة كلية إلى الخبرة الإنسانية، وإلى التعابير الإنسانية الأخرى من رقص وكلام وموسيقى إلى غير ذلك. وكل إبداع شعرى جديد بما يتسم به من تفرد وخصوصية هو إضافة كيفية إلى هذا الإبداع الشعرى ذى الدلالة الإنسانية الكلية، وهو إضافة كيفية إلى الخبرة الإنسانية العامة. إنه كلّى الدلالة برغم وبفضل تفرده وخصوصيته. وعلم الفيزياء ـ كمثال آخر ـ هو إبداع إنسانى كلى الرؤية، وإضافة كيفية مستحدثة إلى المعرفة الإنسانية، وكل نظرية جديدة من النظريات الفيزيائية، تكون إبداعيتها بمقدار ماتحققه من إضافة كيفية إلى كلية النظرية الفيزيائية وإلى الخبرة العلمية الإنسانية عامة، وعلى هذا فكل إبداع هو كذلك كشف واستحداث وإضافة كيفية سواء كانت هذه الإضافة علمية أو فكرية أو وجدانية أو مادية أو أخلاقية أو سلوكية أو اجتماعية. وهو كشف واستحداث وإضافة فى إطار النسق الكلى العام لكل مجال من مجالات النشاط الإنسانى، وإلى الخبرة الإنسانية عامة، كما سبق أن ذكرنا. وهذا بعد أساسى آخر من أبعاد الإبداع الإنسانى عامة. على أن هذا البعد الإبداعى بما يحمله من إضافة كيفية كلية الدلالة يرتبط بالضرورة بقيمة

معيارية. ذلك لأن كل إضافة كيفية تعنى مضاعفة مجال المعرفة والخبرة والوجدان والعقل فى حياة الإنسان. إن كل إبداع أيا كانت طبيعته هو تحقق موضوعى وقيمة معيارية فى وقت واحد. فهو لايضاعف من معرفتنا بالواقع الطبيعى والإنسانى فحسب، بل يضاعف كذلك من القدرة على السيطرة على هذا الواقع، وبالتالى من القدرة على تغييره أيا كانت طبيعة هذا التغيير، معرفية، أو معنوية، أو وجدانية، أو اجتماعية أو عملية أو مادية. فأورجانون أرسطو مثلا كشف للعلاقات الضرورية الصورية فى حركة الفكر، ولكنه فى الوقت نفسه معيار لقيم الصدق فى التطبيقات المختلفة لهذه العلاقات، والأورجانون الاستقرائى الجديد لبيكون هو كشف لعلاقات تجريبية تختلف عن العلاقات الصورية، وهو معيار كذلك يقيم الصحة فى أسس لاستخلاص المنطقى من هذه العلاقات التجريبية. والمنطق الجدلى لهيجل ولماركس هو كشف لقوانين التناقض والحركة فى الفكر والمجتمع والطبيعة، وهو معيار فى الوقت نفسه لصحة هذه القوانين. ولاشك أن كل منهج من هذه المناهج المنطقية الثلاثة هو إبداع كيفى فى مجال المعرفة الإنسانية، وإن كان يعبر فى الوقت نفسه عن قيمة معيارية خاصة من قيم الصدق والحقيقة. إن هذه المناهج كما نرى تتضمن إضافة معرفية وقيمية فى وقت واحد، وهو مايشكل بعدا من أبعاد إبداعيتها. ليس معنى هذا أن كل تطبيق للمنطق الصورى أو الاستقرائى أو الجدلى هو عملية إبداعية. فلن يخرج عن أن يكون تطبيقا تكراريا لإبداع تحقق. ولايكون إبداعا إلا إذا تحققت به إضافة كيفية إلى العملية المنطقية ذاتها الصورية أو الاستقرائية أو الجدلية، أو باكتشاف منهجية منطقية مغايرة تعبر عن إضافة كيفية إلى الخبرة المنطقية الإنسانية عامة. وكذلك الشأن فى مختلف الإضافات الكيفية فى المجالات العلمية والفكرية والأدبية والفنية والأخلاقية والاجتماعية.

إن قيما أخلاقية واجتماعية مثل الضمير والواجب والقانون والمسئولية العامة والمساواة والحرية والديمقراطية والعدالة والحق والتعاون والاشتراكية والسلام هى إبداعات كبرى فى تاريخ الإنسان، تجمع بين التفرد والخصوصية من ناحية، وبين الكلية والعمومية من ناحية أخرى، كما تجمع بين الوعى بأسسها وضروراتها الموضوعية التى تنشأ عنها، وبين دلالتها كقيم فاعلة مؤثرة فى حياة الإنسان. وكذلك الأمر بالنسبة للقيم الجمالية والحسية والتذوق والوجدانية والتشكيلية والمضامين والدلالات المختلفة فى الشعر والرواية والمسرح والفنون التشكيلية والسينما، إنها إبداعات كبرى فى تاريخ الإنسان تجمع بين التفرد والخصوصية من ناحية وبين العمومية والكلية من ناحية أخرى، كما تجمع بين المعرفة والقيمة، بين التعبير عما هو ضرورى قائم وبين التطلع الإرادى النقدى ألى التحرر والتجاوز والتجدد، وكذلك الشأن بالنسبة للمكتشفات العلمية، النار، العجلة، طواحين الهواء، قوانين الجاذبية، البنية الداخلية للذرة، وللخلية، الآلات الحاسبة الالكترونية، إلى غير ذلك من معجزات الإبداع العلمى الإنسانى، إنها معادلات متصلة من العلاقة الضرورية بين العلم والسيطرة وفعل التغيير. إن هذه الظواهر المتنوعة من الإبداع الإنسانى تتداخل فيها المعارف بالقيم بما يتيح للإنسان المزيد من عمق واتساع الرؤية المعرفية والمعنوية والوجدانية والاخلاقية والاجتماعية، والمزيد من القدرة على تجديد الحياة وتطويرها فى مختلف المجالات الذاتية والموضوعية، والاجتماعية والكونية.

والإبداع الإنسانى - فضلا عن هذا - ورغم خصوصيته وتفرده، لايقف عند حدود الإبداع الفردى الذى يحتوى دلالة كلية بل يتعدّاها كذلك إلى أشكال من التعابير الجماعية كالثورات الكبرى العقائدية والفكرية والعلمية والسياسية والاجتماعية التى يتغير بها ويتجدد وجه التاريخ

الإنسانى. والإبداع رغم آنيّته، أى تخلقه وتحققه فرديا أو جماعيا فى لحظة معينة من لحظات التاريخ، فهو من حيث إنه إضافة كيفية إلى الخبرة الإنسانية، يتضمن فى ذاته بعدا تاريخيا دائما أشمل من آنيته الزمنية. ولهذا تبقى الدلالة المعرفية والقيمية للفلسفة اليونانية وللأدب اليونانى، وغير ذلك من العديد من المنجزات الإبداعية الإنسانية فى مختلف المجالات العلمية والأدبية والفنية والاجتماعية والأخلاقية رغم تجاوزها لملابساتها المعرفية والقيمية الآنية.

و الإبداع أخيرا هو كشف لوقائع وحقائق ودلالات ورؤى ومضامين وقيم يتجاوز بها ماهو سائد جامد ثابت محدود أحادىّ الجانب، ويتم التعبير عنها تعبيراً خاصا يتمثل فى صياغات وأبنية تسعى إلى أن تتجاوز بدورها ماهو سائد وجامد وثابت من صياغات وأبنية تعبيرية، حتى تتلاءم مع مضامينها ودلالاتها المستحدثة، مما يفجر توترا فى مجالات المعرفة والرؤية والقيم وأشكال التعبير ويدفع أحيانا إلى قلاقل وصراعات وتحولات فى مجمل الأبنية الفكرية والذوقية والقيمية والسلوكية والاجتماعية.

وهكذا نستطيع القول تلخيصا لهذا كله، بأن الإبداع ذو طبيعة مزدوجة هى جزء من حقيقته. فهو ينتسب إلى جذور وأصول ولكنه يتجاوزها بالضرورة، وهو يتسم بخصوصية وتفرد ولكنه يتضمن دلالة كلية عامة ينشئها أو ينتسب إليها أو يفضى إليها بالضرورة، وهو يمزج ويوحد امتزاجا وتوحيدا حميما بين المعرفى والقيمى، بين الدلالة والفاعلية، بين الآنىّ والتاريخى، بين الذاتى والموضوعى، بين الفردى والمجتمعى بين مضامينه وصياغاته.

هذا فى تقديرى مايمكن أن نستقرئه من آيات الإبداع الإنسانى فى

مختلف المجالات. على أن للإبداع مستويات تتراوح فيها هذه العلاقة المزدوجة، فيغلب فيها طرف على طرف وتختل أو تضعف وتخفت بهذا القيمة والدلالة والفاعلية الإبداعية. وبهذا المعنى فالإبداع نسبى. فما عرضنا له هو الإبداع بامتياز، من حيث إنه إضافة كيفية مستحدثة أو متجاوزة لما هو قائم. ولكن فى داخل مجال إبداعى معين قد نجد مستويات من الإبداع لاترقى إلى هذا المستوى الاستحداثى أو التجاوزى. قد تكون تفريعا أو تفريدا على النسق الإبداعى الكلّى القائم، أى تكراراً متنوعاً له. وهو مايمكن أن نطلق عليه اسم الأعمال أو الاجتهادات الجيدة وليست المبدعة. وما أكثر الاجتهادات وأندر الإبداع .

على أنى حريص أن أختتم هذا المدخل العام الذى أصبح الموضوع الأساسى، وغلب عليه للأسف الطابع التجريدى الخالص، حريص على أن أؤكد بأن ماذكرته عن الإبداع هو اجتهاد لتحديد آليات عملية الإبداع لا لتحديد دلالة الإبداع نفسه، ذلك أن للإبداع دلالات مختلفة متنوعة، من مفاهيم وتصورات ومعان ومضامين وأشكال وقوانين وقيم أخلاقية واجتماعية وسياسية وجمالية، وغير ذلك مما يشكل تاريخنا الإنسانى كله فالتاريخ الإنسانى الحق، هو تاريخ الإبداع الإنسانى، وهو مالا يتسع له الحديث فى هذا المجال المحدود على أنى حريص أن أؤكد ثانيا أن دلالات الإبداع وآلياته قد تختلف باختلاف مجالات تحققه. فهى فى مجال المعرفة العلمية، قد يغلب عليها جانب غير الجانب الذى يغلب فى مجال الأدب والفن، وغير الجانب الذى يغلب على المجال الاجتماعى والأخلاقى والعملى. وأرانى حريصا أخيرا على أن أؤكد على ضرورة عدم الخلط بين الإبداع والجمال. فالجمال فى الطبيعة لايدخل فى مجال الإبداع الإنسانى، اللهم إلا إذا كان تنسيقا لحدائق أو اكتشافا لزهور جديدة، إلى غير ذلك، أما الجمال فى الأدب والفن فهو جزء من ملكوت

الإبداع الذى هو أوسع من حدود الأدب والفن. وما أكثر الكتابات التى تخلط بين مفهوم الإبداع ومفهوم الجمال عامة، ولهذا تخلط كذلك أحيانا بين رأى الفيلسوف كانط فى الجمال عامة ورأيه فى الإبداع الأدبى والفن بوجه خاص.

ويكاد يكون الإبداع في تقديرى هو السؤال الفلسفى الأساسى، سواء فى مجال نظرية المعرفة أو نظرية الوجود أو نظرية القيم، وإن اختص باب من أبواب الفلسفة التقليدية وهو علم الجمال فى مسألة الإبداع كموضوع مستقل محدود بحدود الجمال فى الأدب والفن والطبيعة والحياة عامة، على أن الفلسفة فى تقديرى وكما سبق أن ذكرنا - تعبير إبداعى فى ذاتها - فليست هناك فلسفة، بل هناك فلسفات وأنساق فلسفية مختلفة. كل فلسفة وكل نسق فلسفى هو محاولة إبداعية لصياغة رؤية فكرية شاملة متسقة للمعرفة والكون والوجود والحياة الاجتماعية والقيم. ولهذا تختلف الفلسفات باختلاف هذه الرؤى ويتراوح الإبداع فيها وبينها بمقدار ماتحققه من إضافة كيفية إلى التصور السائد فى مجتمع من المجتمعات، بما يتيح تخطيه إلى تصورات معرفية وقيمية أشمل وأعمق وأقدر على تفسير الظواهر وعلى امتلاكها فهما، وتجديدها عملا. وفى هذا الإطار الإبداعى العام تتعرض الفلسفات لمسألة الإبداع نفسه وتعالجه فى ضوء مقولاتها الخاصة، أى تحاول أن تفلسفه سواء في دلالته العامة أو فى بعض تجلياته الخاصة كالأدب أو الفن. هكذا كان شأن أرسطو فى دراسته للإبداع الأدبى فى كتابة البيوطيقا، وشأن كانط فى كتابه نقد الحكم وهيجل فى كتابه علم الجمال وبيرجسون وكروتشه ولالو وغيرهم من الفلاسفة المحدثين والمعاصرين في كتبهم المختلفة. والفلسفة فى تقديرى هى إبداع نظرى يبحث فى شئون الإبداع المعرفى والوجودى والقيمى كشفا لقوانينها الأساسية، وسعيا إلى السيطرة الفكرية عليها تطويرا

وتجديدا وتجاوزاً لما هو سائد جامد. على أنه ليس هناك ـ كما ذكرت من قبل فلسفة، وإنما هناك فلسفات. ولهذا تختلف رؤية الإبداع كما يختلف الموقف منه باختلاف هذه الفلسفات. وهذا حديث يدخلنا فى الأيديولوجيا، وليس هنا مجاله على أنى حريص أن أضيف فى النهاية إلى أن هذه الأبعاد المختلفة والمتنوعة للإبداع هى التى تجعل من قراءة الأعمال الإبداعية فى تحليلاتها المختلفة أفقاً مفتوحاً على إمكانيات شتى، أى تسمح وتشرع لتعدد القراءات.

هذا فيما يتعلق بالسؤالين الأول والثانى، أما السؤال الثالث والرابع فينتقل بنا إلى مجال إبداعى متخصص هو مجال الإبداع الفنى ومجال النقد. هل الشكل مناط الإبداع؟ وهل النقد عمل إبداعى؟

أما بالنسبة للقضية الأولى فلست أعتقد ـ بادئ ذى بدء ـ أن الشكل وحده هو مناط الإبداع الفنى كما يقول السؤال. إن الشكل بعد من أبعاد فنية الفن وأدبية الأدب. فلا فن ولا أدب بغير تشكيل وبغير أداء معين. هذا صحيح. ولكن الإبداع إضافة كيفية كلية لرؤية ذات بنية معينة، ولا يملك أحد أن يفصل أو يلغى أو يعزل الرؤية أو المضمون أو الخبرة الإنسانية أو الدلالة عن أدبية الأدب وفنية الفن. حقاً أن السؤال الثالث يصوغ قضية الشكل صياغة لبقة بقوله: الشكل بما ينطوى عليه من دلالة هو مناط الإبداع. وأتساءل: ماذا يعنى تعبير الشكل بما ينطوى عليه من دلالة؟ هل يقصد الشكل الدال، أو الدلالة التى يفجرها الشكل نفسه أو الدلالة المبْنيّة أو المشكّلة؟ لابد أن نتفق أولا بوضوح موضوعى على المقصود بالشكل والدلالة فى الأعمال الأدبية والفنية. على أن الذى لاشك فيه أن الشكل فى الأعمال الأدبية والفنية إشكالية تعبيرية لانجدها فى الإبداع الفكرى. حقا، إن للابداع الفكرى شكلا كذلك فلا شيء بغير شكل. ولكن الشكل فى الإبداع الفكرى ليس إشكاليا. ويكاد فى

تقديرى أن يكون محدوداً بحدود الاتساق المنطقى فى البنية الفكرية وفى دلالتها المعرفية والقيمية، وليست له القيمة الدلالية الخاصة التى للشكل فى الأعمال الأدبية والفنية. والإبداع فى الفلسفة مقصور على ما تقدمه بشكل استدلالى من تصور فكرى كلى لمختلف المسائل المعرفية والوجدانية والقيمية كما ذكرنا. حقا، هناك من الفلاسفة من تقترب بعض كتاباتهم من الأدب والشعر، إن لم تكن شعرا خالصا، مثل لوكريت وابن سينا وابن طفيل ومثل بعض كتابات نيتشه وكيركجارد وهايدجر، وبعض روايات سارتر التى حشد فيها فلسفته الوجودية. ولكن الإبداع الفلسفى عامة، يغلب عليه المنهج الاستدلالى التقريرى ولايلعب شكل التعبير - إلا فى حالات خاصة - دورا فى تحديد الدلالة الفلسفية. أما الأعمال الأدبية والفنية، فإن الشكل جزء حميم من بنية هذه الأعمال ومن فنيتها ودلالتها. على أن الشكل فى الأعمال الأدبية والفنية قد يسهم فى اسباغ طابع الادبية والفنية على بعض هذه الأعمال دون أن تكون أعمالا إبداعية، بمعنى أنها لاتتضمن إضافة كيفية إلى القيم الأدبية والفنية السائدة. قد تكون تكراراً لنمط إنتاجى سائد، كالعديد من الشعراء الذين يقلدون أدونيس أو الماغوط مثلا ولكنهم لاينتجون إبداعا حقيقيا بالمعنى الذى ذكرناه من قبل.

أما فيما يتعلق بالنقد، فهناك بالفعل ما يمكن تسميته بالنقد الإبداعى بمعنى أن يكون التعليق أو التقييم النقدى عملا إبداعيا فى ذاته، يتخذ سمة الأعمال الأدبية الإبداعية. أذكر على سبيل المثال قصة ليوسف الشارونى يعلق فيها تعليقا نقديا إبداعيا على شخصية زيطة صانع العاهات فى رواية من روايات نجيب محفوظ. فقصة يوسف الشارونى تسعى لاكتشاف آفاق فى شخصية زيطة أرحب وأعمق مما صوره نجيب محفوظ. وإلى جانب هذا أذكر تعليقا نقديا شبه غنائى لإدوارد الخراط على قصيدة

من قصائد الشاعر رفعت سلام وهكذا. على أن هناك بعض الأعمال النقدية التى تعد إبداعا بالمعنى الذى ذكرته من قبل، أى تشكل إضافة كيفية جديدة فى قراءة نص أدبى، لاشك أن كتاب أرسطو البيوطيقا ينطبق عليه هذا التقييم، كما قد ينطبق بمستوى أقل على قصيدة هورانس فى فن الشعر؛ وقد أشير إلى كتابات شيللر ولسنج ونيتشه وغيرهم فى الفكر الأوروبى . وفى فكرنا العربى، أرى أن كتاب الديوان للعقاد والمازنى مثلا كان من الناحية النظرية محاولة جادة لقطيعة منهجية وفكرية مع الفكر النقدى السائد فى بداية القرن، وبناء مذهب نقدى جديد. إلا أنهما فى التطبيق النقدى كانا أقل توفيقا. وقد أجد فى بعض كتابات أدونيس النقدية هذا الحس الإبداعى.

على أن النقد يمكن أن يكون إبداعا لابمعنى أن تكون له ذات الصفة الإبداعية التى للأدب والفن، وإنما بمعنى الاكتشاف والإضافة الكيفية لمفاهيم جديدة تغير تغييرا جذريا من التصورات النقدية السائدة. ويمكن أن نضرب أمثلة فى هذا بالمدرسة الروسية الشكلية وامتدادها فى المدرسة البنيوية عند ياكوبسون وتودوروف وبارت وجريماس وغيرهم إلى جانب مدرسة لوكاتش وامتدادها عند جولدمان ثم الإضافات التى قدمها باختين ولوثمان إلى غير ذلك. على أن النقد بشكل عام ليس إبداعا أدبيا أو فنيا بالمعنى الخالص بأدبية الأدب وفنية الفن، وإنما هو دراسة تحليلية تقييمية للأدب والفن.

وينتقل بنا السؤال الخامس والسادس والسابع من الإبداع إلى المجتمع. هل هناك عصر أو بيئة ملائمة للإبداع دون غيرها؟ هل هناك عناصر من المجتمع تؤثر فى النشاط الإبداعى أم يتعلق الإبداع بالعبقرية الفردية؟ وهل هناك توازٍ بين الإبداع الفكرى والإبداع الفنى فى المجتمع الواحد والزمن الواحد؟ والأسئلة الثلاثة سؤال واحد فى الحقيقة عن علاقة

الإبداع بالمجتمع. لاشك أن كل إبداع، فنيا كان أو أدبيا أو علميا غير منقطع عن بيئته ومجتمعه وعصره. إنه يستمد عناصر إبداعه من الحقائق والوقائع والملابسات السائدة حوله، على أن الإبداع - كما سبق أن ذكرنا - موقف من مجتمعه وعصره يعبر عن رؤية نقدية متجاوزة لماهو سائد جامد. فالإبداع فى جوهره رفض ونقد وتجاوز واستباق الى بناء عالم تصورى وجدانى معرفى جديد مختلف. ولهذا فلا سبيل للإبداع إلا فى مناخ بيئة وعصر وزمن وملابسات، تتيح له هذا الرفض وهذا النقد وهذا التجاوز وهذا الاستباق. ولهذا فأفضل عصور الإبداع هى العصور التى أتيح فيها قدر أكبر من حرية التعبير. وأقل العصور إبداعا هي تلك التى سادت فيها الظلامية والتعصب والقمع والاستبداد. وما أكثر الأمثلة على ذلك فى التاريخ اليونانى القديم وفى التاريخ العربى الإسلامى، وفى أوروبا العصر الوسيط وفي عصرنا الراهن . إلا أنه لاينبغى التعميم والإطلاق. فمن الملاحظ أنه فى أشد عصور القهر والاستبداد كانت تتألق كذلك اجتهادات إبداعية شجاعة، فى مختلف المجالات العلمية والفكرية والأدبية والفنية. ويرجع ذلك إلى أن الإبداع تفجره عوامل موضوعية من تطور علمى وتكنولوجى واقتصادى وتجارى، فضلا عن احتدام الصراعات الاجتماعية وانعكاس كل ذلك فى مجال المعرفة والفكر والوجدان والقيم. ولهذا رأينا العديد من المفكرين والمبدعين عامة الذين يتصدون لما هو سائد جامد متزمت استبدادى، رغم ماكانوا يعانونه بسبب ذلك من قمع وقهر ما أكثر مايصل بهم إلى الاستشهاد. ولعل من أبرز ظواهر عصرنا هجرة العديد من المفكرين والعلماء والفنانين والأدباء من أوطانهم ومجتمعاتهم حتى يتمكنوا من حماية أرواحهم ومواصلة إبداعهم وما أكثر الأسماء: بيكاسو، اينشتاين، شارلى شابلن، برخت، ناظم حكمت، يونسكو وعشرات غيرهم.

إن مسألة الإبداع تتعلق بملابسات وعوامل متعددة بعضها ذاتى، وبعضها موضوعى ولاسبيل لحكم إطلاقى قاطع حول تحديد أكثر الظروف ملاءمة له. على أنه لايمكن القول بأن الإبداع نشاط يتعلق بالعبقرية المتفردة والاستعداد الخاص بالفرد فحسب، هذا بغير شك شرط ذاتى للإبداع، ولكن لابد من توافر شروط موضوعية واجتماعية أخرى عديدة تؤثر فى الإبداع الفنى والفكرى على السواء وتتيح للعبقرية المتفردة أن تتجلى. وأبرز هذه الشروط الإيجابية فى تقديرى هى التواجد فى بيئة نشطة اجتماعيا وتجاريا وإنتاجيا وثقافيا، وعلميا، متفتحة على مختلف الخبرات الاجتماعية والإنسانية، لاتحدها قيود من تعصب فكرى أو دينى أو قيمى عامة، وتبرز فيها فردية الإنسان فى ارتباط حميم مع بيئته الاجتماعية المحتدمة بالرغبات والإرادات المتطلعة المنطلقه إلى التغيير والتجديد. فى مثل هذا الإطار نشأت الأديان الكبرى، وتفجرت العديد من ينابيع الإبداع الأدبى والفنى والفكرى والعلمى والاجتماعى فى تاريخنا الإنسانى. على أن القضية هنا قضية نسبية، شأن الطابع النسبى للإبداع.

وفى هذا السياق، من الأرجح أن يتوازى في الزمن الواحد والمجتمع الواحد الإبداع فى الفكر و الإبداع فى الفن وأضيف الإبداع فى العلم والتكنولوجيا كذلك. بل أكاد أقول إن الإبداع العلمى والتكنولوجى هو نقطة الانطلاق والنهوض فى الإبداع الفكرى والأدبى والفنى: ذلك أن الإبداع العلمى والتكنولوجى يفجر طاقات العمل والإنتاج فى المجتمع، وتنشط به الحياة الاجتماعية والتنمية الاجتماعية عامة، وتحتدم الصراعات والمصالح وتبرز احتياجات مادية وآفاق قيمية ومعنوية جديدة، وفى ظل هذا ينشط الإبداع الفكرى والأدبى والفنى، أما مايجمع بين حركة الإبداع فى هذه المجالات جميعا فهو النشاط والحيوية الاجتماعية التى تشجع المبادرات وتدفع إليها وتوحى بها، فضلا عن إرادة السيطرة المعرفية

والفكرية والوجدانية على حركة الواقع الاجتماعى تعبيرا عن المصالح المتصارعة وتطلعا إلى الحسم والتجاوز إلى آفاق أبعد.

ثم يبقى بعد ذلك سؤال أخير، على أنه يحتاج فى الحقيقة إلى استقراء دقيق لحركة الإبداع الفنى والفكرى فى مجتمعنا العربى قديما وحديثا حتى نتمكن من الإجابة عنه إجابة متسقة. على الأقل، تستند إلى أمثلة محددة، وللأسف ليس ثمة مجال لذلك فى هذه العجالة على أهميته. ولكن حسبى أن أكتفى بالقول بأن معيار رصد حركة الإبداع الفنى والفكرى هو مدى مايضيفه هذا الإبداع من إضافة كيفية إلى ماهو سائد فى أى مرحلة من مراحل تاريخنا القديم والحديث، وفى أى مجال من مجالات الفكر والعلم والأدب والفن والقيم الأخلاقية والاجتماعية. والمقصود بالإضافة الكيفية كما سبق أن أشرنا هو توسيع وتعميق الرؤية المعرفية والعلمية والقيمية بما يتيح مضاعفة القدرة على السيطرة على الواقع والمزيد من الفاعلية فيه، تجاوزاً له وتحقيقا أكبر وأعمق لإنسانية الإنسان. بهذا المعنى هناك لحظات عديدة فى تاريخ المجتمع العربى قديما وحديثاً يمكن أن نتبين فيها بعض سمات هذه اللمسات الإبداعية التى تعبر عن إضافات كيفية ولو لفترة زمنية محدودة ومحددة ومنقطعة مع نسبية مستوى هذه الإضافات فى كثير من الأحيان سواء فى مجال الأدب أو اللغة أو الفقه أو علم الكلام أو الفلسفة أو الإنتاج العلمى أو التنظيم الإدارى والتشريعى والاقتصادى، أو فى التحركات الاجتماعية الثورية إلى غير ذلك.

ولهذا فإننا لانستطيع القطع والجزم كما يفعل بعض مؤرخى الفكر العربى، الذين يذهبون إلى أن الفكر العربى الإسلامى منذ عصر التدوين حتى اليوم كان فكراً عاقراً جامداً تغلب عليه اللفظية والقياسية المجدبة واللاعقلانية والاجترارية والجمود. كما لانستطيع أن نذهب كذلك مع من يغالون كذلك فى القول فيذهبون إلى أن الإبداع العربى الإسلامى لم

يتوقف ولم ينقطع منذ الدعوة الإسلامية حتى عهد قريب حين جاء إلى بلاد الإسلام الغزو الصليبى الغربى.

لابد من دراسة وقائع الفكر العربى الإسلامى والحياة العربية الإسلامية دراسة علمية نقدية موضوعية فى ضوء ملابساتها الاجتماعية والتاريخية دون أن نسقط عليها عواطفنا أو رغباتنا وأيديولوجياتنا، متسلحين بالمعيار الذى أشرنا إليه وهو معيار ما تحقق من إضافات كيفية نسبية ومشروطة بالملابسات الخاصة فى مجتمعاتنا العربية قديما وحديثا وختاما عذرا على هذه الكتابة الانطباعية المتعجلة التى يفرضها الانشغال وضيق الوقت.

الإبداع بين التعليم والثقافة*

اسمحوا لى أن أحيى القائمين على هذه الندوة لجمعهم بين التعليم والثقافة موضوعًا لها. فالتعليم كما أتصور مؤسسة مرتبطة بالسلطة ـ أيا كانت طبيعة هذه السلطة – بل هو كما يقال جهاز من أجهزتها الأيديولوجية، على حين أن الثقافة ـ كما ينبغى أن تكون ـ هى سلطة مستقلة، سلطة عقلانية للنقد والاكتشاف الحر والتوجيه فى مواجهة كل سلطة سائدة، أيا كانت هذه السلطة. ولهذا فالجمع فى هذه الندوة بين التعليم والثقافة يبشر برؤية جديدة متفتحة للتعليم ترتبط بالجديد المتطور أكثر مما تكرس القائم السائد. ولهذا كان الإبداع هو معامل الارتباط والكلمة الجامعة فى هذه الندوة التى تكشف عن أفق جديد ورؤية استراتيجية مستقبلية جديرة بالتحية والتقدير.

وإذا كان الإبداع هو الجامع فى هذه الندوة بين التعليم والثقافة ، فاسمحوا لى أن أبدأ محاولاً أن أعبر عن مفهوم الإبداع كما أجتهد فى

* مداخلة فى ندوة حول هذا الموضوع نظمتها رابطة التربية ومركز الدراسات السياسية والاستراتيجية فى منتصف عام ١٩٩٦م.

تصوره. فما أكثر ما يُقلّص مفهوم الإبداع ويقتصر على دلالة إجرائية تقنية خالصة جزئية أو يتزيا بزى نخبوى إستعلائى مفارق. الإبداع فى تقديرى يكاد أن يكون مرادفا للحياة نفسها. بهذا المفهوم أتصور منهج التعامل معه. فالحياة فى ذاتها عملية إبداعية بامتياز، وتاريخ الحياة على الأرض هو تاريخ الإبداع الذى لا يتوقف منذ تكوين الخلية الأولى - إن صحت هذه النظرة - إلى هذه التكوينات البالغة التعقيد والتشابك والترقّى التى تتمثل فى الكائن الحى الإنسانى بوجه خاص بقدراته العضلية والعصبية والتخيلية والتذوقية والروحية والوجدانية.

إن التاريخ المتطور للحياة الإنسانية بكل ما فيه من صراعات وهموم وبناء وهدم وموت وتجدد هو التاريخ الموضوعى للإبداع ذاته. وهو مايمكن أن نسميه بالإبداع البيولوجى أو الطبيعى للحياة.

على أنه - مع هذا الإبداع البيولوجى هناك ما يمكن تسميته بالإبداع الرمزى أو الثقافى الذى نستطيع أن نتابع مسيرته من خروج الكائن الحى من البحر - كما يقال - حتى صعوده إلى سطح القمر، ومن طقوسه السحرية الأولى استقواءً على المجهول، إلى منجزاته الفكرية والأدبية والفنية والعملية والسلوكية والقيمية والروحية والتشريعية لتحقيق ذاته بل لتجديدها. إن هذا الإبداع الرمزى هو مايميز الإنسان عن مختلف الكائنات الحية الأخرى - وهو يستند بالضرورة على الإبداع البيولوجى امتداداً وتنمية له كذلك. بل يكاد أغلب مايبدعه الإنسان من منجزات تكنولوجية أن يكون - كما نعرف جميعًا - امتداداً لقوى الإنسان العضلية والعصبية والذهنية وتطويراً وتجاوزاً إبداعيًا لها. هذا فى تقديرى هو المعنى البيولوجى والرمزى للإبداع. إنه التحقق المتصل الذى يتيح المزيد من التجاوز المستمر للقدرات الفردية والمجتمعية والإنسانية، وتوسيع آفاق الرؤية والمعرفة والسيطرة والتحرر من الحدود الطبيعية والذاتية، بكشف العلاقات وصياغة

القيم والمفاهيم والدلالات والمعايير والأدوات التى تتيح للإنسان استقلاله الذاتى، وتجدده المتصل فى الآن نفسه.

وبهذا المعنى بجانبيه البيولوجى والرمزى يكاد الإبداع أن يكون كما سبق أن ذكرت جوهر الحياة الإنسانية، وتكاد الحياة الإنسانية أن تكون جوهر الإبداع.

ولهذا فكل ما يعوق العملية الإبداعية إنما يعوق هذه الحياة نفسها ويجمدها بل يغتالها. وهذا ما تم ويتم بالفعل فى كل صور القمع والقهر والتعذيب والاستشهاد التى يحتشد بها تاريخنا البشرى والتى تعرض لها المبدعون فى مختلف الأزمان والمجالات حتى يومنا هذا أفراداً وجماعات.

والإبداع الرمزى أو الثقافى لا يستند فحسب على الإبداع البيولوجى، وإنما يستمد جذوره أساساً من الخبرة المعيشة وما يواجهها من ضرورات وإشكاليات وعقبات. فالإبداع لا يبدأ من فراغ، أو من العدم شأن المفهوم الدينى للخلق أى تأسيس الأيس من ليس على حد تعبير الكندى، وإنما يصدر عن خبرات ومعارف سابقة. واعية أو كامنة وإن يكن يتجاوزها. ولهذا فالإلهام إن يكن يتمثل فى وثبته المفاجئة إلى مجهول، فإنه ليس وثبة من مجهول. ولهذا فكل إبداع فى تقديرى لا يلغى ماسبقه من إبداع وإن يكن يتجاوزه. والقطيعة المعرفية التى يكثر الحديث عنها هذه الأيام استناداً إلى باشلار أو إلى التوسير، ليست قطيعة عدمية تبدأ من الجديد المطلق، وإنما هى قيمة مضافة ونسق جديد متميز، مكتمل بذاته دون أن يعنى هذا انقطاعه المطلق عن مسيراته السابقة. ولهذا، فبرغم هذا التاريخ الخاص الذى يبدأ مع كل إبداع، فللإبداع تاريخ عام متصل تظل تختزنه الذاكرة ويظل مصدراً يغذى المخيلة والخبرة فى مغامراتها الإبداعية الجديدة.

ولهذا كذلك ـ وهذا أمر فى تقديرى بالغ الأهمية ـ فبرغم ما بين الذاكرة والمخيلة من اختلاف وتمايز بل وتناقض وصراع أحيانًا فإن بينهما تواصلاً مؤثرًا يشكّل عمقًا تاريخيًا تراثياً للإبداع ما أجدر الحرص عليه فى تعميق وتنمية القدرات الإبداعية.

وبرغم الطابع الفردى للظواهر الإبداعية، فالإبداع بالضرورة ذو طابع كلى شامل، يتعلق بالسياق الذى يصدر عنه ويؤثر فيه. فكل إبداع تتمثل إبداعيته فى مقدار إضافته الكلية المعرفية أو الوجدانية أو العملية إلى سياقه المجتمعى والإنسانى.

على أن الإبداع لا يقتصر فحسب على الخارق والمدهش والعبقرى الذى يحقق تجاوزاً مبهراً، مع أهمية ذلك وجلاله الذى لا ينكر، فهناك مستويات مختلفة للإبداع. فكل إنسان فى تقديرى لديه القابلية للإبداع فى حدود قدراته ـ فلكل إنسان رؤيته للعالم وموقفه منه سواء كان واعيًا به أو غير واع. وهو يشعر دائماً ويتطلع إلى تحقيق ذاته. إلى تجديدها بصرف النظر عما يعترضه من عقبات داخلية أو خارجية، ذاتية أو موضوعية. فكل إنسان باعتباره كائنًا حيًا، هو كيان مبدع، مهما اختلفت مستويات إبداعه. على أنه إلى جانب المصدر الفردى للإبداع، فهناك الإبداع الجماعى الذى يتمثل فى الحركات الاجتماعية الاحتجاجية والتعبيرية والثورية فى التاريخ التى تكاد تمثل النسيج الحقيقى لتاريخية التاريخ وإبداعه.

هذا فضلاً عن الطابع الإبداعى الذى يتمثل فى العائد الاجتماعى الإنتاجى العام، الذى تشارك فى تحقيقه مختلف قوى العمل والإدارة والتنظيم والتعليم والثقافة فى المجتمع. إن هذا الإبداع الاجتماعى العام هو الحاضنة والرافعة الأساسية للإبداع عامة وهو الهدف الأساسى الذى قد أرى أن تتجه إلى تنميته كل الجهود التعليمية والتثقيفية.

وأخيراً، فإنه قد يكون من العسير تقييم الإبداع تقييماً أخلاقيًا أو اجتماعيًا أو إنسانيًا، باعتباره خيراً أو شراً. فالتقييم فى الحقيقة قد يتعلق بطبيعة توظيفه. فما أكثر ما تستخدم أرقى وأرفع الإبداعات الإنسانية فى أحط الأغراض وأكثرها شراً وتخلفاً وعدواناً. وما أكثر الأمثلة. على أن الأمر يتعلق هنا بمدى تطور الإبداع الأخلاقى والقيمى فى المجتمع، كما يتعلق بالدور الإبداعى للعملية التعليمية فى تنمية قوى الإبداع وتوجيهها للمصلحة المجتمعية والإنسانية.

عذراً على هذه الرؤية السريعة لمفهوم الإبداع التى غلب عليها طابع التجريد والتبسيط مراعاة لضيق الوقت. وأتساءل أخيراً: أين هذا المفهوم العام للإبداع من ثقافتنا الراهنة؟.

باختصار شديد، أرى أن ثقافتنا الراهنة لاتزال تعانى مما نسميه بصدمة الحداثة التى تعرضنا لها منذ مجيء الحملة الفرنسية إلى بلادنا. ومنذ ذلك الحين دخلت ثقافتنا فى حالة عامة من الثنائية والالتباس والتوفيقية، بين الوافد والموروث بين التراث والتجديد، بين الأصالة والمعاصرة كما يقال، وقد يتم الاستقطاب أحيانًا بين أحد طرفى هذه الثنائية. فيسود طرف على طرف، أو تقوم محاولة للتوفيق أو التلفيق بين الطرفين أو تقوم محاولة أخرى للتجاوز العقلى النقدى سعيًا إلى رؤية إبداعية مغايرة. على أنه طوال تاريخنا الحديث وفى إطار هذه الاجتهادات المختلفة، برزت رموز تنويرية تجديدية جديدة منذ حسن العطار ورفاعة الطهطاوى حتى يومنا هذا فى مجالات الأدب والفنون والدراسات الاجتماعية والاجتهادات الدينية والعلوم الطبيعية إلى غير ذلك. وهى أسماء ورموز واجتهادات يضيق بها المجال لو أردت تفصيلاً.

على أننا نستطيع القول بشكل عام أن الثقافة فى مصر فى مجملها

وطوال الرحلة من مشروع النهضة حتى اليوم، قد استطاعت أن تستوعب وتتمثل بمستوى أو بآخر بعض الجوانب من الثقافات الغربية الحديثة فى فروعها المختلفة. وأن تطوعها وتبيئها فى واقعنا الخاص. وأن تصوغ رؤية ذات خصوصية قومية إلى حد كبير فى مجالات التعبير الفكرى والأدبى والفنى بوجه خاص وإن لم يخل الأمر من تقليد واتباع. ولكن لعل الجانب الأدبى أن يكون أكثر هذه المنجزات إبداعًا بل لقد بلغ مستوى القيمة العالمية المعترف بها فى مجال الرواية خاصة ولست أقصد بهذا نجيب محفوظ وحده. ويكاد أدبنا عامة أن يكون تعبيراً حميمًا عن خبراتنا الاجتماعية والوطنية الخاصة فضلاً عن رؤيته النقدية التجاوزية للواقع السائد بمستويات جمالية ودلالية متراوحة. وبرغم الإبداع المتميز فى فنوننا التشكيلية، إلا أنها لاتزال نخبوية معزولة، لم تنجح وسائلنا التقليدية والتثقيفية فضلاً عن الإعلامية أن تتيح دمجها بشكل حى فى ثقافتنا العامة. وهناك اجتهادات إبداعية جادة فى مجالى المسرح والسينما طوال تاريخنا الحديث. إلا أن الجانب الإبداعى أخذ يخفت فى الآونة الأخيرة وأخذ يطغى الجانب التجارى، وإن كانت هناك مؤشرات مبشرة فى مسارح الأقاليم واجتهادات إبداعية أخيرة فى المجال السينمائى أخذت تغوص فى الحنايا الهامشية لمجتمعنا مبشرة برؤية جديدة. أما الموسيقى وهى فى تقديرى أعمق ما يعبر عن جوهر الخبرة الإنسانية فلا تزال ذات رؤية سطحية تطريبية لا تشكل نقلة إبداعية فى بنيتها أو فى دلالتها، اللهم إلا فى بعض الاجتهادات الجزئية.

أما الجانب العلمى من ثقافتنا، فبرغم توفر أعداد كبيرة من علمائنا في مختلف التخصصات، فلا يزال متخلفًا عن احتياجات مجتمعنا، وعن الآفاق العلمية المتقدمة لعصرنا، عصر الاتصالية وعصر المعلوماتية.

أما فى مجال الفكر النظرى بشكل عام، فبرغم بعض الاجتهادات

البارزة فى مجال الفلسفة والدراسات الاجتماعية والإنسانية عامة، فإنه لايزال يغلب عليه الطابع التوفيقى، والهشاشة النظرية والنظرة الجزئية والمسطحة للأمور، وانعدام الرؤية الاستراتيجية الشاملة والتناول الموضوعى، فضلاً عن تفاقم الاتجاهات المتزمتة المتعصبة واللا عقلانية واستشرائها اجتماعياً.

إن ثقافتنا رغم كل الجهود التنويرية والاجتهادات الإبداعية طوال المائة سنة الماضية، لاتزال قاصرة عن إنجاز وتنمية احتياجاتنا القومية والاجتماعية والمعرفية الملحة والارتفاع إلى مقتضيات تواجدنا الفاعل – المستقل – ولا أقول المنعزل – فى حضارة عصرنا.

فلا تزال ثقافتنا تفتقد المصادر المعرفية الأساسية التى تسهم فى تغذية وتنمية قدراتنا الإبداعية الخاصة. ومايزال تراثنا العربى الإسلامى وبخاصة العلمى منه، غافياً فى ملايين المخطوطات فى مكتباتنا ومكتبات العالم، ينتظر التحقيق والنشر. ومع ذلك نتحدث عن الأصالة!

ولا تزال مكتباتنا خالية من ترجمة أبرز منجزات التراث الإنسانى القديم والحديث فى مختلف المجالات الأدبية والفنية والاجتماعية والاقتصادية والفلسفية والعلمية ومع ذلك نتحدث عن المعاصرة والحداثة!

– ولانزال ندرس العلوم الطبيعية والطبية فى جامعاتنا بلغة غير لغتنا العربية. ولم نبدأ بعد عصر تدوين وتعريب شامل – كما فعل أسلافنا – لنعمق قدراتنا المعرفية والإبداعية.

– وتكاد لغتنا العربية أن تتآكل فى بنيتها ومفرداتها وتعابيرها وتتآكل معها قدراتنا الفكرية التعبيرية.

– ولا يزال يسود حياتنا الثقافية الطابع الإعلامى بل الإعلانى والاحتفالى، كما يسود إعلامنا الطابع التلقينى والإطلاقى والتهويلى

والهامشي.

ـ ولاتزال هناك قيود عديدة رسمية ومجتمعية تسد طريق انطلاق حرية التعبير والتفكير والإبداع. وأتساءل: إلى أى حد لايزال يحتفظ نظامنا التعليمي بوحدة رؤيته القومية وطابعه الاجتماعي المساواتي؟ وإلى أى حد يقوم على التجريب والحوار والبحث وتنمية الفكر النقدى؟

ما أريد أن أواصل.. مكتفيا بما ذكرت. على أن القضية في تقديرى هي في جوهرها ليست قضية قصور أو تخلف في الإبداع، بل هي قضية تخلف عن تحقيق تنمية إنتاجية صناعية قومية شاملة تقوم على استيعاب أرقى ما وصل إليه عصرنا من خبرات ومعارف علمية فضلا عن المشاركة الديمقراطية الحرة الفاعلة لكل القوى المنتجة والمبدعة في بلادنا وعلى المستوى القومي العربي العام في التخطيط والتنفيذ والرقابة.

إن قصورنا الإبداعي مشروط بتخلفنا الإنتاجي والمعرفي والعلمي والديمقراطي وبسيادة الطابع الاستهلاكي والريعي في اقتصادنا وانعدام المشروع القومي التنموي الإنتاجي الشامل.

إن هذه التنمية الشاملة هي ركيزة الإبداع الفردى والمجتمعي معا الذى نحن أشد ما نكون في حاجة إليه، هذه التنمية التى نستطيع تلخيصها تلخيصا مبدعا مستلهمين كلمات باقية لرفاعة الطهطاوى: إنما نبنى الوطن بالفكر والحرية والمصنع.

وهذه هي المهمة الأساسية ـ في تقديرى ـ التى يستطيع هذا التضافر والتفاعل بين التعليم والثقافة في بلادنا أن يعمق الوعي الصحيح بها.. وأن يشق الطريق نحو إنجازها على أرفع مستوى.

ملاحظات تمهيدية
حول الإبداع ومشروع النهضة

قد يكون من المفيد أن نبدأ بتحديد دلالات العناصر الثلاثة التى يتألف منها موضوعنا: الإبداع والمشروع والنهضة. وإذا كان الإبداع والمشروع مفهومين محمولين على النهضة، فمن الطبيعى أن نبدأ أولا بتحديد مفهوم النهضة باعتباره القاعدة الأساسية للمفهومين الآخرين، على أننا لن نسعى لتحديد مفهوم النهضة فى المطلق، وإنما من حيث ارتباطه بالواقع المصرى أساساً.

إن النهضة تعنى الحركة بعد الركود، والفعل بعد التوقف. وهى تتضمن حركة وفعلاً لايرتبطان أو ينتسبان إلى كيان اجتماعى محدد فحسب، وإنما يعنيان كذلك بل أساساً أنهما ينبعان من هذا الكيان نفسه بما يعبر عن هويته ويشكل مساره المستقبلى. وبهذا المعنى فالنهضة لا تشكل مظهراً خارجياً فى هذا الكيان، أو تقتصر على مستوى علوى من مستويات بنائه، وإنما تعنى التحول الهيكلى الشامل لهذا البناء فى جوانبه ومستوياته المختلفة السياسية منها والاقتصادية والاجتماعية والثقافية.

وتكاد تجمع الغالبية العظمى للدراسات المتعلقة بالنهضة العربية

الحديثة، على أن هذه النهضة قد بدأت بصدمة الحملة الفرنسية على مصر، التى لم تكن تعنى مجرد صدمة عسكرية بل صدمة حضارية شاملة. وعلى هذا فالنهضة العربية، فى تجليها المصرى كانت رد فعل لصدمة أيقظت (وما أكثر مانستخدم أحياناً تعبير اليقظة العربية) وأنهضت الكيان العربى عامة من ركوده وسباته التاريخى. ومن هذه الصدمة الأولى بدأ زمن النهضة العربية الحديثة، وأخذ يتجسد فى شكل مؤسسى بقيام حكم محمد على فى مصر، سواء فى تنظيماته السلطوية أو فى هياكل مشروعه السياسى والعسكرى والاقتصادى والتشريعى والثقافى عامة. ذلك أن الصدمة الحضارية لم تكن فى الحقيقة مجرد صدمة من الخارج اقتصرت على إيقاظ عوامل وأنشطة داخلية على أكثر تقدير، بل كانت أعمق من ذلك، فلقد عادت الحملة الفرنسية إلى فرنسا بعد أن فشلت فى تحقيق مهمتها، ولكنها برغم هذا الفشل نجحت فى أن تترك بصماتها الحضارية فى مصر، ولم تكن دولة محمد على إلا التجسيد والاستمرار العملى لذلك. لم ترفع هذه الدولة علماً فرنسياً، ولكنها أخذت ترفع علم التحديث الحضارى بحسب النهج الفرنسى، أو النهج الغربى الرأسمالى عامة الذى كانت فرنسا آنذاك نموذجاً متقدماً له.

وإذا صح هذا التصور، فقد يصبح القول بقيام نهضة عربية مع حكم محمد على مجانباً للدقة التاريخية والعلمية. فليس ثمة نهضة بالمعنى الذى ذكرناه سابقاً للنهضة، أى ليس ثمة نهوض ذاتى وليس ثمة حركة وفعل انبثقا طبيعياً من الشروط الداخلية للكيان القومى نفسه، وتحقق بهما تغيير اجتماعى شامل فى بنية هذا الكيان، وإنما كان الأمر مجرد صدمة من الخارج، فرضت أشكالاً محددة من التغيير فى البنية الداخلية بما يتفق ويتلاءم مع بنية هذا الخارج.

هل معنى هذا إنكار أن ماحدث مع حكم محمد على يمكن أن

نطلق عليه اسم نهضة، وأن الأمر لايتعدى أن يكون مجرد قيام المغلوب بتقليد الغالب على حد تعبير ابن خلدون؟ الحق، لا. فلقد كانت هناك نهضة بالفعل ولكنها كانت نهضة مفروضة من الخارج، ومن أعلى، وكانت تعبيراً عن المصالح السلطوية والتطلعات التوسعية لحكم محمد على الذى لم يكن يمثل المصالح الحقيقية الجوهرية للشعب وللمجتمع المصرى آنذاك. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، كانت هذه النهضة منذ مجىء الحملة الفرنسية وبرغم طابعها الحضارى أو بسبب طابعها الحضارى الطاغى، إجهاضاً لنهضة أخرى جنينية كانت تتخلق وتتحقق منذ القرن الثامن عشر داخل البنية الخاصة للمجتمع المصرى. وكانت نهضة ذات جذور تراثية عميقة، وذات علاقات اقتصادية نامية تتسم بالطابع الرأسمالى التجارى، فى المستوى الداخلى والخارجى، وكانت تتسم بتوجهات ثقافية جديدة يغلب عليها طابع الاستنارة العقلانية، وليس هنا مجال التفصيل فى هذا الأمر، الذى نجد العديد من شواهده فى بعض الدراسات وبخاصة دراسات الباحث الفرنسى أندريه ريمون والباحث الأمريكى بيتر جران والباحث المصرى عبد الرحمن عبد الرحيم عبد الرحمن. وحسبى أن أقول أنه ماكان للنهضة التى حققها محمد على أن تنجح بمجرد ماتركته الحملة الفرنسية وراءها من آثار، أو باستحضار محمد على لبعض الدارسين والمتخصصين والخبراء الغربيين، أو بإرساله لبعض الدارسين إلى أوروبا، مالم تكن هناك جذور نهضوية اقتصادية واجتماعية وثقافية أصيلة داخل مصر أتاحت له هذه النهضة. بل لعل محمد على نفسه ماكان يمكن أن يتولى حكم مصر بغير اختيار وإرادة وتصميم مختلف القوى الحية فى المجتمع المصرى آنذاك من شيوخ علماء وتجار وأعيان وقوى شعبية التى كانت تمثل قوى النهضة الكامنة النشطة فى هذا المجتمع، والتى ما أكثر ماقاومت الحملة الفرنسية نفسها بل والتى فرضت محمد على فرضاً على

الباب العالى العثمانى تعبيراً عن مصالحها. ولكن ماتصورته هذه القوى تعبيراً عن مصالحها المجتمعية والوطنية الخاصة، لم يلبث أن أصبح أداة سلطوية مستبدة قامعة لهذه المصالح، بل لإجهاض النهضة الأصيلة الكامنة نفسها التى كانت تتشكل أساساً من الشروط الداخلية للمجتمع المصرى آنذاك؛ ولفرض بنية نهضوية أخرى من خارج المجتمع هى البنية ذات الهياكل الرأسمالية الغربية. ولهذا تحققت هذه البنية النهضوية الخارجية بشكل علوى نخبوى استبدادى، برغم أنها أخذت تحتوى وتستفيد وتستغل -فى الوقت نفسه- كل جذور النهضة الباطنية المجهضة، فلم تنشأ نهضة عصر محمد على من فراغ أو كتنمية طبيعية أصيلة تسيطر على العوامل والشروط الاجتماعية الداخلية كما حدث فى النهضة اليابانية، وإنما تحققت نهضة محمد على بهذا الشكل الملتبس المزدوج الذى يجمع بين بنية حضارية خارجية مفروضة من أعلى، وبنية نهضوية داخلية مجهضة.

والواقع أن الفارق بين النهضة المفروضة والنهضة المجهضة، كان فى الجوهر فارقاً فى الدرجة من ناحية وفارقاً فى الخصوصية القومية والتراثية من ناحية أخرى. فكلتا النهضتين كانت تعبر عن علاقات رأسمالية نامية وعن تطور عقلانى، وإن كانت النهضة المصرية لاتزال فى دور جنينى يغلب عليها الطابع الرأسمالى التجارى. ولايزال فيها التطور العقلانى فى بداياته، على أن النهضة المصرية كانت من ناحية أخرى لها خصوصيتها التى تتمثل فى جذورها العميقة المرتبطة بتاريخها التراثى العربى الإسلامى وتراثها الشعبى النشط، فضلاً عن أنها كانت مشتبكة فى معركة مع السلطة المملوكية التى كانت متحكمة باسم الباب العالى العثمانى.

إن هذا الاتفاق والتمايز بين النهضتين هو الذى أتاح لهما التداخل من ناحية، باحتواء النهضة المفروضة لبعض عوامل وشروط النهضة المجهضة، وإن بقيت فى الوقت نفسه مسافة كبيرة من الاختلاف بينهما

أخذت تتجلى أحيانا فى سيادة التوجهات التوفيقية الملتبسة وأحياناً أخرى فى شكل مصادمات وصراعات حادة.

ولهذا يمكن القول بأن حركة النهضة منذ بداياتها فى عصر محمد على قد اتسمت بعدة أمور أبرزها:

أولا: أنها لم تكن تعبر عن التطور التاريخى للمجتمع المصرى، بل كانت بنية مفروضة من الخارج متماثلة فى مظهرها مع البنية الرأسمالية الغربية.

ثانيا: أنها لم تكن تعبر عن المصالح الأساسية للمجتمع المصرى، بل كانت ذات طابع علوى نخبوى استبدادى، يعبر عن طموح سلطوى خاص.

ثالثا: أنها كانت ذات طابع توفيقى ملتبس نتيجة لإجهاضها لحركة نهضوية داخلية ذات عمق تراثى وشعبى كانت تتخلق منذ القرن الثامن عشر، وكانت فى الوقت نفسه تستوعب وتحتوى شروط هذه الحركة الجنينية المجهضة.

ولهذا لم تكن لها جذور أو دعائم اجتماعية واقتصادية قوية.

ولقد أفضت هذه السمات الثلاث إلى نتيجتين أساسيتين:

الأولى : هى أن هذه النهضة العلوية السلطوية النخبوية المفروضة من الخارج لم تستطع أن تحقق لنفسها استقلالاً نسبياً داخل إطار البنية الرأسمالية العالمية التى هى مصدرها. بل سرعان مافرضت عليها الدول الرأسمالية الغربية فى عام ١٨٤٠ حدوداً لتحركها وطموحاتها ثم سرعان ماتحول الأمر بعد موت محمد على إلى تبعية مباشرة للنظام الرأسمالى العالمى، أخذت تتزايد وتتعمق بشكل هيكلى شامل منذ حكم عباس حتى

نهاية حكم أسرة محمد على أى مع قيام ثورة يولية فى عام ١٩٥٢، التى كانت فى الحقيقة محاولة من الداخل هذه المرة للنهوض القومى والتنمية المستقلة، ولكن سرعان ما ضربت كذلك هذه المحاولة فى السبعينيات بالنظام الساداتى. وهكذا تهيكلت النهضة العربية فى مصر منذ بدايتها المبكرة وحتى اليوم داخل إطار التبعية للرأسمالية العالمية فى شكل احتلال عسكرى مباشر أو سيطرة سياسية واقتصادية وثقافية غير مباشرة.

أما النتيجة **الثانيـة** فهى أن النهضة الأصلية المجهضة لم تتوقف عن مواصلة تحقيق ذاتها رغم إجهاضها وقمعها ومحاولة احتوائها واستغلالها، بل أخذت تتجلى وتتسرب وتقاوم فى ظواهر عديدة، ولم تكن مواقف حسن العطار وعمر مكرم والطهطاوى الفكرية والسياسية أحياناً ـ فضلاً عن أشكال التمرد الشعبى المختلفة ـ إلا محاولات دائبة لمواصلة النهضة الأصيلة المجهضة فى مواجهة مظاهر التحديث المفروض والاستبداد الذى اتسم به حكم محمد على.

ولعل سيادة التوفيقية والوسطية والالتباس فى الفكر العربى الحديث أن تكون فى بعض الاتجاهات شكلاً مراوغاً من أشكال المقاومة للتحديث الغربى، وإن كانت فى أغلب الأحيان تعبيراً عن توجهات تبريرية له.

على أنه إلى جانب الاتجاهات التوفيقية والوسطية كانت هناك أشكال متفاوتة من الاختلاف والصدام كالاختلاف بين عمر مكرم ومحمد على، والتمردات الشعبية أثناء حكم محمد على كما سبق أن ذكرنا، ثم الصدام بين عباس والطهطاوى بعد أن أخذت تستشرى التبعية ثم اندلاع الثورة العرابية، بمكوناتها ومقوماتها التحررية والوطنية والثقافية الذى يعد عبد الله النديم أرقى ممثل سياسى وفكرى وشعبى لها، ثم موقف مصطفى كامل والحزب الوطنى من الاحتلال البريطانى، ثم اندلاع ثورة ١٩١٩،

ونستطيع أن نمتد بهذا التاريخ إلى يومنا هذا، فى مختلف تجليات الثورة والرفض والتمرد على السلطة، التى كانت تجمع بمستويات متفاوتة بين إرادة التحرر من التبعية الغربية من ناحية وتأكيد الهوية التاريخية والتراثية من ناحية أخرى، سواء فى الهبّات والانتفاضات السياسية الشعبية، أو فى المحاولات الاقتصادية لإقامة اقتصاد مصرى مستقل (مشروع طلعت حرب لإنشاء بنك مصر) أو فى المحاولات المختلفة بحثاً عن خصوصية فكرية وأدبية وفنية وثقافية لدى العديد من المفكرين والأدباء والفنانين التنويريين، الذين هم فى الحقيقة الامتداد الحقيقى الحى للنهضة المجهضة.

وتأسيساً على هذا كله، يمكن القول بأن النهضة التى تجلت منذ محمد على واستمرت حتى اليوم والتى اتخذت وتتخذ مظهر التحديث الخارجى البرانى للعديد من أوجه حياتنا السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، هى تجسيد لهذه التبعية والاندماج فى النظام الرأسمالى العالمى. حقا، لقد استطاعت هذه النهضة البرانية أن تحقق نموا سياسياً واقتصاديا واجتماعيا وتعليميا وثقافياً بغير شك ولكنه يتسم بالمظهرية والعلوية والنخبوية، ولهذا لم يحقق تنمية اقتصادية ــ اجتماعية ــ ثقافية شاملة للبنية الأساسية للمجتمع المصرى، بما يخرج هذه البنية من حالة التخلف والتبعية والهشاشة الحضارية، ورغم أننا نقصر حديثنا هنا على المجتمع المصرى، فأعتقد أن هذاينطبق على كل البلاد العربية بغير استثناء بنسب مختلفة.

إلا أنه فى داخل هذه النهضة التحديثية المظهرية البرانية التابعة، استمر تيار النهضة المجهضة، هذا التيار النابع بحق من الخصائص العميقة والمصالح الأساسية والتراث والخبرات العريقة للشعب المصرى، ولشعوب الأمة العربية عامة. استمر هذا التيار يعبر عن نفسه بأشكال سياسية واجتماعية وثقافية بوجه خاص أخذت تعارض وتقاوم فى حدود وشروط

أوضاعها الطبقية ماهو سائد مسيطر من تحديث مظهرى برانى.

وعلى هذا فإن هذه النهضة المجهضة، ورغم أنها ماتزال مجهضة، عملياً وموضوعياً، ظلت تحمل هى وحدها فى تجلياتها الثقافية بوجه خاص وفى توجهاتها المختلفة والمتناقضة مايمكن أن نسميه بمشروع النهضة.

وهنا ننتقل إلى العنصر الثانى فى عنوان البحث وهو مفهوم المشروع ونتساءل فى البداية ماهو مشروع النهضة؟ والحق أنه لايوجد مشروع واحد للنهضة. فهناك أكثر من مشروع. قد يكون بينها ماهو مشترك إلى حد كبير وهو تحقيق التحرر الوطنى والتقدم الاجتماعى وتأكيد الهوية القومية وتحقيق الوحدة العربية. ومع ذلك تتنوع المشروعات النهضوية بتنوع المواقف والأيديولوچيات والمواقع الطبقية، فهناك المشروع التوفيقى الذى يجمع بين التقليد والاجتهاد، بين النقل والعقل، بين التراث والعصر، والذى أخذ بعد ذلك مظهر التوفيق بين الأصالة والمعاصرة وهى القضية التى تكاد أن تكون المحور الأساسى للحوار الدائر فى ثقافتنا المعاصرة كلها، وقد يكون هذا المشروع محاولة– كما سبق أن ذكرنا – للتوفيق بين التحديث البرانى التابع والنهضة المجهضة، وقد يكون شكلاً مراوغاً لمقاومة التحديث البرانى أو شكلاً تبريريا لإعطاء مصداقية تراثية توفيقية لهذا التحديث البرانى التابع.

وهناك المشروع الإسلامى السلفى الذى يذهب إلى أنه لايصلح هذه الأمة إلا بما صلح به أولها على حد قول الإمام مالك ثم الحركة الوهابية حديثا. على أن داخل هذا المشروع تيارات مختلفة تتمثل فى الاستنارة العقلية، أو المهادنة للسلطة القائمة، أو التعصب السلفى الذى هو رد فعل رافض رفضاً إطلاقياً للتحديث الغربى، دون أن يقدم بديلاً موضوعياً متحضراً.

وهناك المشروع القومى الذى يرى أنه لا علاج لما تعانيه هذه الأمة

من تخلف وتمزق قومى وتبعية إلا بوحدتها المستندة إلى ثوابتها التراثية والتاريخية، لتتمكن من التصدى لما تواجهه من تحديات غربية.

وهناك المشروع الليبرالى الذى هو فى الحقيقة التعبير الفكرى عن النهضة التحديثية ذات التوجه الاندماجى الرأسمالى التابع، ويكاد يستند فكرياً إلى مركب يجمع بين الفكر الإسلامى الرسمى المهادن والاتجاه الوضعى البراجماتى النفعى والذى يتبنى أيديولوجيا شعار اللحاق بأوروبا الذى يخفى فى الحقيقة مفهوم الاندماج التابع.

وهناك المشروع العقلانى بمستوياته وتنويعاته المختلفة من عقلانية وعقلانية نقدية وعلمانية واشتراكية وماركسية وهو يتضمن مشروعات متعددة تعبر بدرجات مختلفة عن ضرورة التغيير الجذرى الشامل للمجتمع، بما يؤكد استقلاليته من ناحية وبما لايقيم قطيعة من ناحية أخرى بينه وبين تراثه القديم أو حقائق عصره الراهن.

وبرغم التنوع داخل المشروع الواحد، والتنوع بين هذه المشروعات المختلفة، فما أكثر مابين بعضها من تداخلات.

وعلى هذا فلسنا بصدد الحديث عن مشروع واحد لنهضة، بقدر مانحن نواجه أكثر من مشروع للنهضة. ولم ينجح من هذه المشروعات إلا المشروع التحديثى الخارجى الذى يعبر عنه التيار الليبرالى الوضعى ذو التوجه الإسلامى الرسمى.

ولقد استطاع المشروع القومى أن يقيم سلطته المتمثلة فى النموذج الناصرى فى مصر وفى بعض النماذج العربية الأخرى كالبعثية. إلا أن المشروع القومى فى مصر لم يلبث أن فشل فى الاحتفاظ بالسلطة، لتعود السيطرة مرة أخرى للمشروع الليبرالى الوضعى. وما أكثر المؤرخين الذين يقيمون تماثلاً بين المشروع القومى الناصرى ومشروع نهضة محمد

على. وفى تقديرى أن هناك اختلافاً كبيراً بين المشروعين رغم تماثل بعض المظاهر الخارجية بينهما. فمشروع محمد على كان مشروعاً تحديثياً علوياً مفروضاً من الخارج ذا تطلع توسعى استبدادى خاص، قام على إجهاض المشروع الذى كان يتخلق ذاتيا آنذاك، على حين أن المشروع الناصرى هو فى تقديرى تتويج لمختلف موجات التمرد والثورة على التحديث التابع فى تاريخنا الحديث كله، ومحاولة للإجابة العملية عن أسئلة النهضة المجهضة، تحقيقاً للتحرر والتقدم والوحدة القومية. ولكن سرعان مافشلت هذه المحاولة لتعود إلى مرحلة النهضة المجهضة وأسئلتها المعلقة.

خلاصة الأمر، أننا لانزال حتى اليوم نعيش فى ظل نهضة تحديثية يغلب عليها الطابع البرانى التابع المندمج فى النظام الرأسمالى العالمى، وأن النهضة العربية لاتزال مجهضة بسبب استمرار حالة التخلف والتمزق القومى والتبعية، واستمرار أسئلتها المعلقة التى تتمثل فى مشروعات نهضوية مختلفة أخذت تتجلى فى الاتجاهات الثقافية بوجه خاص بأساليب مختلفة، وهنا يبرز تساؤلنا الأخير والأساسى حول العنصر الثالث فى موضوعنا. وهو المتعلق بالإبداع. فما هو الإبداع؟ وماهو موقعه وحدوده ودوره فى هذه الخريطة التاريخية والفكرية التى عرضنا لها؟

ليس كل جديد إبداعا، وليس كل قديم تنتفى بقدمه سمته الإبداعية. فالإبداع هو كشف لعلاقات ومفاهيم ودلالات ومعايير وقيم وأدوات غير مسبوقة، معرفياً ووجدانيا، مما يطور خصوصيتنا وهويتنا القومية ويجدد رؤيتنا الإنسانية وقدرتنا الفكرية والوجدانية والعملية على السيطرة على واقعنا بالمعنى الشامل للواقع. ولهذا فالإبداع لايقتصر على الأدب والفن، وإنما يمتد ليشمل كل ظواهر النشاط الاجتماعى والإنسانى المعرفى والجمالى والأيديولوجى عامة. والإبداع له صفته

الإنسانية الكلية، التى تعنى الإضافة والاكتشافات الجديدة غير المسبوقة على المستويين التاريخى والإنسانى، كاكتشاف النظريات والقوانين العلمية الجديـدة، أو المنجـزات التكنولوجية، أو الأنسقـة والمناهج الفكرية النظريـة فى مجـال العلـوم الإنسانية، أو الأشكال والأساليب والوسائل والرؤى الجديـدة فى مجال الآداب والفنون.

ولكن إلى جانب ذلك هناك الإضافات والاكتشافات النسبية المحدودة بحدود أوضاع ومستويات اجتماعية وقومية معينة. فالإبداع ليس تقليدا أو تكرارا أو استنساخاً لشىء سابق متحقق، وليس فى الوقت نفسه وثبة من فراغ، أو إلى مجهول، وإنما هو ثمرة تراكم تاريخى، وإضافة كيفية إلى هذا التراكم. ولهذا فهو مشروط بخصوصيته الإنسانية والقومية، ونابع من هذه الخصوصية، دون أن يعنى هذا الحد من انطلاقه الإبداعى تطويراً وتعميقاً لهذه الخصوصية، ودون أن تنفى هذه الخصوصية، إمكانية الاستفادة والاستلهام من خبرات خارج هذه الخصوصية تفاعلاً معها وإضافة إليها.

بهذا المفهوم العام للإبداع الكلى والنسبى نستطيع أن نتبين فى واقع النهضة المصرية طوال المائة عام الماضية بعض تجليات إبداعية نسبية مشروطة بهذا الواقع وإن استطاع القليل منها أن يرتفع إلى مستوى إنسانى كلى.

فالطابع الأغلب لهذه التجليات الإبداعية النسبية هو تعدد وتنوع الاجتهادات فى مختلف المحاولات الفكرية والأدبية والفنية والعلمية لحل إشكالية الازدواج أو الثنائية فى بنية النهضة بين ماهو خارجى برانى مفروض، وبين ما هو تراثى أصيل نابع من الذات القومية والشعبية، أو بتعبير آخر بين النهضة التحديثية الرسمية والنهضة المجهضة، تطلعاً إلى تحقيق

نهضة أصيلة جديدة. ولهذا تكاد إشكالية العلاقة بين الوافد والموروث، بين الأصالة والتحديث، بين التراث والمعاصرة، أن تكون الإشكالية الأساسية التي تدور حولها وفيها - ولاتزال - مختلف هذه الاجتهادات. وتتنوع هذه الاجتهادات بين محاولات للتوفيق والوسطية تارة، أو إلغاء طرف من أطراف هذه الإشكالية على حساب طرف آخر، أو لتجاوز ازدواجية هذه الإشكالية والارتفاع إلى مركب جدلي جديد. ولعل ما يعرف في تراثنا الثقافي بالصراع بين القديم والجديد على اختلاف وتنوع أشكال هذا الصراع، أن يكون أحيانا تعبيراً عن ذلك.

ولنحاول أن نتبين حدود هذه الاجتهادات الإبداعية في بعض الظواهرالفكرية والأدبية والفنية والعلمية.

ولعل مجال الفكر عامة أن يكون أبرز محاولات هذه الاجتهادات الإبداعية النسبية في توجهها العقلاني التنويري بوجه خاص. ونستطيع أن نتابع هذا التوجه العقلاني التنويري من أواخر القرن الثامن عشر والذي كان الشيخ حسن العطار أبرز المعبرين عنه. وكان رفاعة رافع الطهطاوي امتداده في مرحلة محمد على التحديثية. وقد يبدو هذا الفكر ذا طابع توفيقي بين الاتجاه التحديثي الغربي والاتجاه التراثي، على أن الدراسة التحليلية لهذا الطابع التوفيقي، تكشف - في تقديري - عن أن آلية الحركة فيه ليست هي التوفيقية وحدها، بقدر ماهو التركيز على الجذر العقلاني المشترك بين التحديث الغربي والتراث. فليست التوفيقية إلا المظهر الخارجي لهذا الجذر العقلاني الذي يشكل عند الطهطاوي القوة الدافعة والصانعة للنهضة، مع عنصرين آخرين هما الديمقراطية أو الشورى من ناحية، والإنتاج والتعمير أو الصناعة بشكل محدد من ناحية أخرى. وسنجد الامتداد المتطور لهذا الفكر التوفيقي ذي السمة العقلانية عند الشيخ محمد عبده ولطفي السيد. وسوف يصبح لهذه السمة العقلانية مكان الصدارة والحسم عند كل من الشيخ

على عبد الرازق فى قضية السلطة وعند الدكتور طه حسين فى قضية الثقافة، ولقد كان الدكتور طه حسين ـ بوجه خاص ـ بإبداعه الفكرى والأدبى ـ كما سنشير بعد قليل ـ أكثر المفكرين تعبيراً عن فكر النهضة الأصلية وقوة دافعة من أجل تحقيقها. ونتابع هذا الاتجاه العقلانى فى تجلياته المختلفة عند إسماعيل مظهر والعقاد وأحمد أمين وتوفيق الحكيم وعلال الفاسى وخالد محمد خالد والدكتور النويهى وزكى نجيب محمود (فى مرحلته الأخيرة بوجه خاص) وجمال حمدان وغيرهم من المفكرين الذين يجتهدون للتوفيق والتوحيد بين الجذور التراثية من ناحية والضرورات التحديثية العصرية من ناحية أخرى من منطلق عقلانى بمستويات مختلفة.

وقد نجد اتجاها عقلانيا آخر يغلّب الجانب العقلانى العلمى الخالص سواء فى حدوده التطورية عند شبلى شميل، وفرح أنطون، وسلامة موسى، أو فى امتداده فى الفكر العقلانى النقدى أو العلمانى عامة والفكر الاشتراكى العلمى بوجه خاص، عند عبد الله العروى ومحمد عابد الجابرى وحسين مروة ومهدى عامل وصادق العظم وطيب تيزينى وغيرهم بمستويات مختلفة.

على أننا فى مواجهة هذا الاتجاه العقلانى، التوفيقى أو العقلانى العلمانى أو الماركسى نجد تياراً فكرياً آخر يسعى للتوفيق بين التيار الوجودى أو الشخصانى أو الحدسى عامة فى الفكر الغربى والتيار الصوفى والوجودى فى التراث العربى القديم، ونتبين هذا فى فلسفة عثمان أمين الجوانية، وفلسفة عبد الرحمن بدوى الوجودية، وفلسفة عزيز الحبابى الشخصانية الإسلامية.

ولاشك أن هذه التيارات الفكرية التوفيقية والعقلانية والعلمانية بوجه خاص كانت متأثرة بمستوى أو بآخر بالفكر الغربى الحديث، ولكنها مع

ذلك لم تكن تسعى لاستنساخ هذا الفكر وتقليده تقليدا أعمى ، وإنما كانت تسعى لاستيعابه واستلهامه بمستويات مختلفة فى محاولة لتنمية الواقع الثقافى العربى تنمية نابعة من خصوصيته التراثية، وهويته القومية واحتياجاته الموضوعية وكانت تتضمن دائما موقفاً نقدياً من هذا الواقع بهدف تطويره وتجاوزه.

وبرغم مايمثله هذا الفكر من قيمة تنويرية كبيرة فإنه بمختلف تجلياته التوفيقية الوسطية والعقلانية والعلمانية كان لايزال مشروطاً إلى حد كبير بحدوده النسبية وبطبيعته الطبقية التى تنتسب إلى الفئات الوسطى وبمرجعياته ومصادره ذات الطابع المطلق فى بعض الأحيان، سواء كانت تراثية أو غربية، مما كان يحد من مستواه الإبداعى فى مجال التفكير النظرى ويجعله أقرب إلى الاجتهاد فى شئون التطبيق. بل توظفه توظيفا تبريريا للواقع السائد فى كثير من الأحيان. إنه فى الحقيقة الامتداد الحى المتطور لتراث النهضة المجهضة والتى مايزال انطلاقها محصوراً محدوداً ملتبسا بسيطرة الظواهر والقيم التحديثية البرانية واستبدادية الأوضاع السلطوية السائدة، وطغيان التيارات السلفية الجامدة المتعصبة.

وإذا انتقلنا من مجال الفكر إلى مجال الإبداع الجمالى، فقد نجد بعض الظواهر، وخاصة فى مجال الأدب التى تعد أكثر من الناحية الإبداعية من مجال الفكر الخاص.

لقد استطاع الأدب العربى من شعر وقصة ورواية ونقد، أن يجدد الحساسيات والرؤى والقيم اللغوية والدلالية والجمالية عامة وأن ينقل الأدب العربى نقلة كيفية جذرية خلال السنوات المائة الماضية. كان ذلك تطوراً خلاقاً متصلاً يتسم بسمة أساسية هى السمة النقدية والتنويرية والتجديدية والتجاوزية، سواء من حيث فنية صياغاته، أو دلالة مضامينه، فانتقل الأدب

بهذا من حدود التعابير الخطابية والتقريرية والتجريدية إلى أبنية صياغية جديدة تعبر عن الخبرات الذاتية والشعبية والقومية والإنسانية العميقة، وتفتح آفاقا جديدة للرؤية والتذوق، متواكبة ومتلاحمة مع مختلف الظواهر الصراعية الوطنية والاجتماعية فى مصر والوطن العربى عامة بمستويات ورؤى أيديولوجية وطبقية مختلفة. ولقد ارتفعت بعض الإبداعات الأدبية فى مجال القصة والرواية خاصة إلى مستوى إنسانى عالمى رفيع. وليست جائزة نوبل التى حصل عليها أديبنا الكبير نجيب محفوظ دليلاً وحيداً على ذلك، وإن يكن أشدها دلالة فما أكثر ماترجم ويترجم ويدرس من القصص والروايات العربية فى مختلف المعاهد والجامعات الغربية، ولقد تطورت بهذا معرفة العالم واهتماماته بأدبنا العربى من الكتابات الكلاسيكية القديمة: إلى إبداعات طه حسين وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ ثم إلى العديد من الأدباء المصريين والعرب مثل: يوسف إدريس وغسان كنفانى وعبد الرحمن الشرقاوى ومعين بسيسو وأدونيس وصلاح عبد الصبور وعبد المعطى حجازى ومحمود درويش وسعدى يوسف وإميل حبيبى ومحمود المسعدى وصنع الله إبراهيم وجمال الغيطانى وإدوار الخراط وعبد الحكيم قاسم والسياب وأمل دنقل وبهاء طاهر والطاهر وطار وحنا مينا وغائب طعمه فرمان وعبد الرحمن منيف ويوسف القعيد وغيرهم، الذين أخذت كتاباتهم تجد مكانها إلى جانب الكتابات الأدبية العالمية، وبرغم تأثر القصة والرواية فى بدايتها بالأشكال والخبرات الفنية والجمالية الغربية، فإنها استطاعت تجاوز هذه الأشكال والخبرات وتجنب استنساخها استنساخا آليا بتعميق خصوصيتها القومية، والاستفادة من الخبرات التراثية والشعبية فى تجديد بنيتها الإبداعية، ولهذا تتنوع التجارب الإبداعية فى الشعر والقصة والرواية وتتطور باستمرار خبراتها الفنية والدلالية، ولعل من الظواهر الأدبية البارزة تطوير الشعر الشعبى إلى مستوى رفيع من الإبداع الفنى والدلالى، الذى

يتمثل فى أشعار بيرم التونسى وفؤاد حداد وصلاح چاهين وعبد الرحمن الأبنودى وسيد حجاب وغيرهم.

وبرغم القيمة الكبيرة التى يمثلها الشعر العربى فى حياتنا، فإن القصة والرواية كادت أن تصبح اليوم هى ديوان العرب، المعبر عن قسماتهم وخبراتهم الأصيلة، والذى يطرق بهم آفاقا لاحد لها من التجدد والإبداع. ويكاد الأدب العربى الحديث والمعاصر فى العديد من تجلياته الشعرية والقصصية والروائية، أن يكون قوة من قوى النقد والرفض الاجتماعى المتطلع إلى تجاوز الواقع الراهن، على تنوع أساليبه التعبيرية، واختلاف مستوى النقد والرفض فيه. ولهذا فالأدب العربى الحديث يعد من هذه الناحية بعدا من أبعاد النهضة المجهضة التى تواصل تواجدها وتحققها ونموها بأشكال متنوعة.

ولقد كان النقد الأدبى مواكبا لهذا التطور الأدبى فى مراحله المختلفة، كان «الديوان» وهو باكورة الكتابات النقدية الجديدة التى أصدرها العقاد والمازنى عام ١٩٢١، دعوة إلى القطيعة الإبداعية مع ماسبق من أدب، فأوجز مايصفون به عملهما- على حد قولهم- هو «إقامة حد بين عهدين» وتكاد تتماثل هذه الدعوة مع دعوة ميخائيل نعيمة فى كتابه الغربال فى تاريخ متقارب، ولقد كانت مدرسة المهجر ومدرسة أبوللو الشعريتان من أبرز تجليات هذه الدعوة النقدية الجديدة، على أن النقد العربى أخذ يتطور إلى مستويات ودلالات أخرى على يد طه حسين ومحمد مندور ولويس عوض ومدرسة الأمناء والمدرسة الماركسية ومدرسة الفن للفن والمدرسة البنيوية وأخيرا فى مدرستى الحداثة وما بعد الحداثة. وكان فى تطبيقاته المختلفة ومعاركه الأدبية المتعددة يجمع بين النقد فى حدوده الأدبية الخاصة، وبين النقد فى آفاقه الاجتماعية والفكرية العامة. على أن النقد الأدبى العربى، برغم مانتبين فى بعض تطبيقاته من اجتهاد وإبداع

نسبى، فإنه من الناحية النظرية امتداد للمدارس النقدية الغربية ولانستطيع أن نتحدث عن إضافة نظرية إبداعية مصرية أو عربية فى مجال النقد الأدبى، وبرغم هذا فقد لعب دورا كبيرا فى عملية التنوير النهضوى.

وإذا انتقلنا إلى ساحة جمالية أخرى هى ساحة المسرح، لوجدنا أنه طوال هذه السنوات المائة ، استطاع المسرح العربى أن يتجاوز بداياته، التى كان فيها ـ على حد تعبير يوسف إدريس ـ حفيدا ملفّقا للمسرح الفرنسى فى القرن الثامن عشر، وأن يرتفع عن حدود التقليد والنقل والترجمة والتعريب والميلودراما المسطحة إلى حدود التأليف الإبداعى المعبر عما يحتدم به واقعنا المصرى من صراعات وطنية واجتماعية، كما قام بدور كبير فى النقد والتوعية والإمتاع المتحضر، وأخذ يرسى فى بنائه دعائم سمات قومية خاصة، فمنذ النقّاش ويعقوب صنوع وحتى محمود دياب وألفريد فرج وسعد الله ونوس نمرّ فى مسيرة طويلة عبر مسرحيات القبانى وفرح أنطون وسيد درويش ومسرحيات شوقى وأباظة والشرقاوى الشعرية ثم مسرحيات الحكيم ويوسف إدريس ونعمان عاشور ونجيب سرور وميخائيل رومان ويوسف العانى والطيب الصديقى وعز الدين المدنى وعلوله وكاتب ياسين وسعد الدين وهبة وعشرات غيرهم، استطاع بها المسرح أن يحصل على حق المواطنة العربية وأن يضيف حساسية جديدة ناقدة واعية متفتحة مستنيرة إلى حساسيتنا الثقافية، ووعينا الاجتماعى والقومى والإنسانى عامة بمستويات ورؤى مختلفة.

ولقد كان فى كثير من تعابيره ساحة للصراع الطبقى والفكرى، ونافذة على ثقافات العالم وقيمها الإبداعية المتجددة، إلا أن المسرح العربى برغم دوره البارز فى النقد والتوعية، وبرغم الجهود الكبيرة التى بذلها يوسف إدريس وغيره من الفنانين العرب لتعميق جذوره الشعبية وملامحه القومية، فإنه لايزال هامشيا مغتربا عن حياة الجماهير الشعبية، بل أخذ

يغلب عليه فى المرحلة الانفتاحية الراهنة الطابع التجارى التبريرى المبتذل.

وبرغم التاريخ المشرف للسينما المصرية والعربية منذ الثلاثينيات وحتى اليوم، وبرغم تألق بعض الأفلام المبدعة من حين لآخر من إخراج صلاح أبو سيف ويوسف شاهين وتوفيق صالح وبدرخان ومحمد خان وداود عبد السيد وبشير الديك وميشيل خليفة ومحمد ملص وعمر أميرالاى والطيب لوحيش ونورى أبو زيد وغيرهم، فلاتزال السينما العربية عامة غير محددة الملامح، ولاتزال متأثرة فى كثير من قسماتها بالسينما الغربية، وأصبح الطابع التجارى يغلب على الكثير من أفلامها بسبب شروط التمويل النفطى الذى أصبح يتدخل ليفرض أذواقه وشروطه الأيديولوجية، فضلا عن النفوذ الطاغى للأفلام الأمريكية على أذواق الجماهير العربية وقيمهم وأفكارهم عن طريق التليفزيون ودور العرض.

ولقد خرجت الموسيقى العربية طوال هذه السنوات المائة بفضل الشيخ سيد درويش من حدود التطريب والرتابة الزخرفية وأخذت تضيف إلى تراثها التقليدى تكوينات تعبيرية ذات عمق تراثى وشعبى، وتعبّر عن خصوصيتنا الوطنية والاجتماعية وتستلهم فى الوقت نفسه الخبرات الموسيقية الغربية والعالمية عامة. ولكن لايزال الوجدان المصرى والعربى ممزقا - فى تقديرى - بين الموسيقى الشرقية التطريبية والموسيقى الهارمونية التعبيرية إلى جانب الموسيقى الشعبية، وبرغم ما حققته الموسيقى الشرقية من تطوير كبير فى بنيتها وآلاتها وقيمها الذوقية وخاصة بالأعمال المبدعة لسيد درويش ومحمد عبد الوهاب والسنباطى والشيخ زكريا أحمد ومحمود الشريف وعمار الشريعى ومحمد الموجى ومنير بشير والأخوان رحبانى والشيخ إمام وغيرهم، وماحققته الموسيقى الهارمونية من أعمال مبدعة ذات جذور واستلهامات شرقية وشعبية ووطنية فى إنتاج يوسف جريس وحسن رشيد وأبو بكر خيرت وجرانة والشوان والضبع وجمال عبد

الرحيم والباشا وغيرهم فإنها لاتزال تحتاج إلى المزيد من التطوير، فضلا عن أن الموسيقى الخالصة الصافية لاتزال غائبة عن وجداننا وتذوقنا الشعبى، ولاتزال الأغنية دون إنكار لضرورتها ولدورها، هى المسيطرة الغالبة، وأصبح تراثنا الموسيقى الشعبى نهباً لمحاولات تجارية مبتذلة. إن الموسيقى - فى تقديرى - هى خلاصة الخلاصة المركزة المجردة العميقة للفكر والذوق والوجدان والخبرة القومية والإنسانية، فإذا تسطحت أو تشتتت أو ابتذلت، تسطحت وتشتتت وابتذلت أفكارنا وأذواقنا ووجداننا وخبراتنا. إن قضية الموسيقى قضية كبيرة وأساسية فى مجال التنوير والتنمية الثقافية والنهضوية، وتحتاج إلى عناية خاصة، لعلنا لا نزال نحتاج إلى أن نبدأ من جديد من سيد درويش لا لتكراره وتكريسه بل لتجاوزه تجاوزاً خلاقاً.

أما الفن التشكيلى من رسم ونحت وتصوير وعمارة، فقد تأثر ولا يزال تأثراً كبيرا بالمدارس والتيارات الغربية، على أنه نجح مع ذلك منذ وقت مبكر فى أن يكتشف ملامحنا الشعبية والقومية الخاصة، وأن يعبر عن همومنا وقضايانا وأشواقنا بشكل إبداعى فى أزميل محمود مختار وريشة يوسف كامل ومحمد ناجى وأحمد صبرى ومحمد حسن وراغب عياد وفؤاد كامل ورمسيس يونان والسجينى وجواد سليم وعبد الهادى الجزار وحامد ندا وصلاح طاهر وسيف وانلى وحامد عبد الله وانجى افلاطون وحسن فؤاد والبهجورى وعدلى رزق الله وعز الدين نجيب وجاذبية سرى وعشرات غيرهم، ولكن لايزال الفن التشكيلى - فى الحقيقة - بعيداً عن حياتنا الثقافية والشعبية محصورا بين نخب المثقفين والفنانين المتخصصين، ولعل العمارة أن تكون لها حظ أوفى فى الالتحام بالواقع الاجتماعى الشعبى وفى أن تتبوأ مكانةً عالمية مرموقة بفضل ماحققه حسن فتحى من إنجازات معمارية ذات عمق شعبى وقومى أصيل. إلا أنه - برغم كل شىء - إبداع فردى محدود الأثر. ولايزال المعمار فى بلادنا أنماطا

متنافرة متخالفة بين التقليد الغربى والتأثيرات الشرقية المتنوعة والتشكيلات العشوائية.

أما فى مجال العلم الطبيعى، فلا نزال فى الحقيقة نعيش عالة بشكل كامل على نتائج العلم والتكنولوجيا الغربية، رغم توفر الأعداد الغفيرة ذات الموهبة والكفاءة من العلماء المصريين والعرب فى مختلف المجالات العلمية وهو أمر له دلالته، إذ أنه مرتبط أشد الارتباط بالطابع التحديثي الخارجى المفروض لواقعنا العربى، وبسيادة الطابع الاستهلاكى والخدمى فى اقتصادنا الذى يغلب عليه الطابع الريعى والطفيلى والكومبرادورى. ولهذا فلا ضرورة فى مثل هذا الوضع إلى تنمية الإبداع العلمى ولامجال له.

ولعل مما يؤكد هذا المعنى، أنه لايوجد فى بلادنا ــ ونحن فى عصر الثورة العلمية الثالثة ــ مجلة علمية مصرية لها قيمة جادة فى حياتنا التى تزخر بمختلف المجلات والدوريات التى يغلب عليها الاهتمام بالمودة، والسياحة والإعلان والتسليات المسطحة والمبتذلة وأخبار الفضائح والجرائم.

وقد يختلف الأمر بالنسبة للعلوم الإنسانية، من علم نفس وعلم اجتماع وأنثروبولوجيا وتاريخ واقتصاد ودراسات ألسنية وإدارة إلى غير ذلك. فهناك بعض الاجتهادات الجادة والعميقة. فمازلت أذكر المحاولة القديمة المنهجية القيمة للدكتور يوسف مراد فى مجال علم النفس التكاملى، ونتابع اليوم الدراسات الجادة التى يقوم بها الدكتور صفوان والدكتور سامى محمود فى فرنسا، كما نتابع بتقدير عميق الاجتهادات والمساهمات الغنية للدكتور سمير أمين فى مجال علم الاقتصاد بوجه خاص، والفكر السياسى– الاجتماعى بوجه عام، وهناك الدراسات الاقتصادية القيمة التى خلفها لنا الدكتور فؤاد مرسى. أن الدراسة الاقتصادية المصرية غنية فى

الحقيقة بمفكريها ومجتهديها. وهناك مدرسة عربية لها إسهاماتها القيمة كذلك فى مجال الدراسات التاريخية، قد نكتفى بالإشارة إلى الدكتور شفيق غبريال والدكتور عبد العزيز الدورى والدكتور محمد أنيس والدكتور عبد الرحمن عبد الرحيم عبد الرحمن، وهناك بعض المحاولات الجادة كذلك فى مجال الدراسات الاجتماعية نخص بالذكر منها الدراسات الرائدة لسيد عويس، وهناك العمل الكبير المبدع للدكتور جمال حمدان فى مجال الدراسات الجغرافية عامة والجغرافية السياسية بوجه خاص. وهناك الاجتهادات المختلفة فى مجال الفكر الدينى التى تتمثل فى اعمال الشيخ على عبد الرازق والشيخ أمين الخولى وخالد محمد خالد ونصر حامد أبو زيد وسيد القمنى وحسن حنفى وفى مجال الدراسات الفلسفية التى تتمثل فى كتابات الشيخ مصطفى عبد الرازق وعثمان أمين والحبابى وعبد الرحمن بدوى وحسين مروة ومهدى عامل وعبد الله العروى وعابد الجابرى وفؤاد زكريا وغيرهم. وبرغم هذا كله، فإنها لاتزال جهودا فردية متناثرة. ولاتزال مناهج الدراسات التاريخية والاجتماعية والإنسانية يغلب عليها فى كثير من الأحيان الطابع الوصفى والوضعى الخارجى، وماتزال تفتقد الرؤية العلمية التاريخية والاجتماعية الشاملة لواقعنا المصرى والعربى عامة.

هذه إشارة سريعة عامة إلى أبرز الظواهر الإبداعية سواء فى مجال الرؤية الفكرية أو الجمالية أو العلوم الطبيعية أو العلوم الإنسانية والملاحظ – كما سبق أن ذكرنا – أنها فى معظمها رؤى إبداعية نسبية مشروطة بشرط حدودنا الاقتصادية الاجتماعية والقومية، وهى أقرب إلى الاجتهادات ومحاولة تجاوز التخلف السائد فى مواجهة سيطرة التحديث الخارجى البرانى المفروض، والاستبداد السلطوى، والجمود والتعصب السلفى، ولعل الأدب وخاصة فى القصة والرواية أن يكون أبرز هذه الاجتهادات الإبداعية التى يرتفع بعضها إلى المستوى الإنسانى والعالمى الشامل. وتعد هذه الظواهر

الإبداعية عامة امتدادا حياً فى بعض جوانبها للنهضة المجهضة التى لاتزال ترفع أسئلتها، وتواصل طريقها ــ كما سبق أن أشرنا ــ خلال هذه التجليات الإبداعية المختلفة من أجل تحقيق مشروعها فى إطار الأوضاع المتجددة للواقع العربى وللعصر عامة.

والواقع أنه لا سبيل لإبداع حقيقى إلا فى إطار استراتيجية ثقافية شاملة تكون جزءا من استراتيجية تنموية اقتصادية واجتماعية شاملة، صادرة عن الذات القومية، وتستهدف التخلص من التخلف والتبعية والتمزق القومى. فليس المقصود بالإبداع هو بروز الفرد المبدع الخارق فحسب، بل المقصود أساساً هو تنمية روح الإبداع فى مختلف المجالات الفكرية والأدبية والفنية والعلمية والاجتماعية.

ولست أغالى إن قلت، أن مانرصده من قصور إبداعى فى العديد من الظواهر الثقافية فى مصر، طوال هذه السنوات المائة يمكن تعميمه على بقية البلاد العربية بمستويات مختلفة. لعلنا نجد نضجا وتفتحا فى الفكر الفلسفى العقلانى والدراسات التراثية فى المغرب، أو تطورا فى مجال الإبداع الشعرى فى سوريا ولبنان والعراق. ولكن الطابع العام للواقع العربى هو التحديث البرانى الخارجى الذى لا يكاد يخفى الظواهر الزاعقة للتخلف والتبعية. بل ماأكثر مانشاهد مظاهر تحديثية زاعقة بآخر المستحدثات التكنولوجية والمعمارية الغربية، مع سيادة روح الاستبداد والتعصب والتخلف الفكرى.

ولست أخرج من مجال الإبداع عندما أقول بأن أزمة الإبداع فى بلادنا العربية ليست مجرد أزمة أبستمولوجية كما يذهب بعض مفكرينا، رغم أهمية نقد الثوابت الأبستمولوجية المتكلسة فى الفكر العربى كطريق لتحرير هذا الفكر وتطويره. وليست أزمة الإبداع فى بلادنا العربية ناجمة عن

انفتاحنا على الأفكار الغربية وتفاعلنا مع مفاهيمها وخبراتها - كما تذهب بعض التيارات السلفية المتعصبة ـ رغم ماقد يفضى هذا أحيانا إلى استتباع واستنساخ آلى لها، وليست أزمة الإبداع ناجمة عن ضآلة علمنا بتراثنا القديم رغم أهمية هذا التراث فى تعميق الجذور التاريخية للإبداع وتغذيته بما يتيح له التطور والتجاوز الخلاق.

وفى تقديرنا أن تخلفنا الإبداعى ـ كما سبق أن أشرنا ـ ناجم عن تخلفنا عن تحقيق تنمية إنتاجية صناعية نابعة من الذات ولها عمق قومى عربى شامل، مكتفين بتحديث مظهرى خارجى يضاعف فى الحقيقة من تبعيتنا وتخلفنا الإبداعى والإنتاجى عامة.

إن هذه ليست دعوة إلى القطيعة مع الغرب، فهذا يعنى العزلة بل الانتحار الحضارى، ولاسبيل إلى هذه القطيعة أو إلى هذه العزلة، وإنما المهم أن ننجح بتنميتنا الذاتية الشاملة التى تقوم على الديمقراطية والتى تتجه إلى إشباع الحاجات المادية والمعنوية للشعب، أن ننجح بهذه التنمية فى أن نتعامل وأن نتفاعل بمستوى متكافئ مع حضارة العصر، وأن نكون قوة مشاركة فاعلة فيها.

لانهضة بغير إبداع ولكن لا إبداع حقيقيا فى ظل تخلف شامل وتبعية طاغية، واندماج سلبى فى النظام الرأسمالى العالمى. ولا خروج فى الوقت نفسه من التخلف والتبعية بغير إبداع. إنها ليست حلقة مفرغة، وإنما علاقة جدلية متبادلة، لا تتحقق فى ملكوت الذهن وحده وإنما فى ملكوت الفعل والعمل والواقع أساساً. هذا هو ـ فى تقديرى ـ الطريق إذا أردنا أن نبدأ مائة عام جديدة من التنوير والتحديث تتحقق وتتألق بها نهضتنا العربية فى إطار عصرنا الراهن.

التجريب والتغريب فى الفن

لا فن بغير تجريب وتغريب ..

ذلك أن الفن، كل فن، أدبيًا كان أو تشكيليًا، أو حركيًا أو صوتيًا أو مرئيًا، لا يبدأ إبداعه بخطة مسبقة، كاملة التكوين كما خرجت الإلهة «أتينا» من رأس زيوس شاكية السلاح فى الأسطورة اليونانية المشهورة. فالفنان قد يبدأ بفكرة أو بشعور أو رؤيا غير محددة الملامح، وقد تظل مبهمة فى وجدانه إلى أن تبدأ فى التخارج والتجلى خلال عملية إبداعه.

والإبداع عملية أو سيرورة -كما يقال - تدخل فيها عوامل عديدة فى صياغتها، من ذكريات واعية أو كامنة، وخبرات حية، وملابسات محيطة ووقائع مباشرة ومؤثرات نفسية أو اجتماعية، فضلا عن استعداد تخييلى إلى غير ذلك. والابداع، كل ابداع، أيا كان شكله وأسلوبه وموضوعه ومضمونه ونوعيته، سرديًا مباشرًا، أو تخييليًا أو رمزيًا أو أسطوريًا أو ما فوق واقعى فمصدره خبرة ذاتية- موضوعية حية، أى مصدره الواقع الإنسانى، حتى وإن لم يكن إبداعًا يندرج داخل ما نسميه اصطلاحًا بالأدب أو الفن الواقعى.

والإبداع الأدبى والفنى ليس إبداعاً من العدم شأن مفهوم الإبداع أو الخلق الإلهى فى التصوير الدينى. ولهذا فعملية الإبداع الإنسانى تتشكل من عناصر الأنتقاء والتركيز والتكييف والانبثاقات الخيالية المفاجئة، فضلاً عن أدوات الإبداع نفسه من لغة أو لون أو حجر أو نغم أو أدوات تكنولوجية ذات منطق خاص محايث يفرض نفسه على عملية الصياغة الابداعية للعمل الأدبى والفنى.

ومن هذا كله، يتسم العمل الابداعى بسمة التجريبية، بمعنى أنه يتم خلال خطوات مختلفة غير متوقعة فى كثير من الأحيان، لتعدد عناصره من ناحية وبروز بعض هذه العناصر خلال العملية التشكيلية نفسها من ناحية أخرى.

ومن النادر أن يتم العمل الأدبى والفنى دفعة واحدة، وإنما يتم عبر عمليات متنوعة من التعديل والتغيير والتنقيح والإعادة والتطوير والشحذ والحذف والإضافة إلى غير ذلك، وبهذا المعنى فكل عمل أدبى وفنى هو عمل تجريبى من حيث عملية انتاجه. على أن التجريبية لا تتعلق بعمل بعينه فحسب، بل بمجمل أعمال الأديب أو الفنان. فكل عمل أدب أو فنى جديد هو خطوة جديدة يستهل بها المبدع مرحلة جديدة فى طريق تعبيره عن خبراته المتجددة. هى خطوة تتراكم فيها خبراته السابقة تراكماً يفضى به إلى جديد مع تجدد الحياة من حوله، وتجدده هو نفسه داخل هذه الحياة. فهناك دائما وقائع اجتماعية تموت وأخرى تتخلق، وهناك مكتشفات ثقافية وعلمية وتكنولوجية مؤثرة فى الحيوات الخاصة والعامة. وهكذا يدخل المبدعون دائمة رحلة قلق متصل للإكتشاف والإضافة، تتطور وتتغاير بها رؤاهم وأساليبهم وأدواتهم، ويتحقق بهذا كله تاريخهم الإبداعى. ولهذا نتحدث عن مراحل تعبيرية لونية أو تشكيلية أو رؤيوية فى رسم بيكاسو أو فى شعر شوقى ، أو فى روايات نجيب محفوظ، أو فى أفلام

صلاح أبو سيف أو فى الفن التشكيلى العراقى أو فى موسيقى جمال عبد الرحيم إلى غير ذلك.

هذا فى تقديرى هو ما يعطى للفن طببعته التجريبية. على أن التجريبية هنا لاتعنى العفوية والتلقائية أو العشوائية وإن كانت التجريبية لا تنفيها. فالإبداع كما ذكرنا لا يخضع منذ البداية لمخطط صارم محدد سلفاً، بل يخضع لتداخل وتفاعل عوامل عديدة أثناء عملية تحققه. وقد يأخذ هذا التداخل والتفاعل شكل العفوية والتلقائية والعشوائية، وهى فى الحقيقة تجليات لخبرات لا شعورية كامنة. ولهذا فوراءها قوانين خاصة وإن لم يتم الوعى بها، ولهذا فالقول بالعفوية أو التلقائية والعشوائية هى مجرد أقنعة لإخفاء جهلنا أو عدم وعينا بها. بل هناك كذلك من المصادفات العابرة التى لا يمكن التوقع بها فى غمرة عملية الإبداع، والتى تدخل كذلك فى هذه العملية نفسها وتؤثر فيها. فما أكثر فى حياتنا الإنسانية وفى حياة الإبداع خاصة من مصادقات لا تلبث أن تصبح ضرورات تتشكل بها حقائق الحياة ووقائع الفن. وهى فى الحقيقة ضرورات معقدة خفية لاتبين وإن أتخذت مظهر المصادفة المفاجئة. وبهذه العفوية والتلقائية والعشوائية والمصادفات يتخذ الابداع طابعه التجريبى. على أن هذا كله، لا يعنى ـ كما كنا قد بدأنا القول ـ إن التجريبية بقوم على التلقائية والعشوائية العفوية اللاشعورية والمصادقات، رغم توفر هذه العناصر العوامل فيها. وإنما تتحرك وتتحقق التجريبية فى إطار رؤية عامة للحياة وللعالم يتبناها الأديب والفنان أيا كانت درجات ومستويات وعيه بها، والتجريبية تتحرك وتتحقق فى إطار هذه الرؤية لا لتكريسها وإعادة انتاجها، وتجسيدها فنياً، وإنما لتطويرها وتجاوزها بما قد يخالفها أو يناقضها أحياناً، ولهذا فالتجريبية مسيرة إبداعية فى حياة الأديب والفنان لتعميق رؤيته للحياة وللعالم، وإمتلاك هذه الرؤية امتلاكاً جمالياً مؤثراً فاعلاً..

ولهذا فالتجريبية ليست وثبات مشتتة هوجاء كوثبات حيوان الكانجرو في الفراغ المطلق وفي غير إتجاه أو قصد محدد، إنما هي مغامرة بحث وإكتشاف في إطار رؤية شاملة وهدف عام. وبتعبير آخر، إن التجريب في الأدب والفن هو عملية متصلة متطورة ذات عمق إنساني معرفي وجمالي في حياة المبدع وفي تاريخ الإبداع. وليست عملية عابرة موقوتة، يقوم بها الأديب والفنان بهدف الإبهار اللفظي المظهري ، أو المتاجرة الزخرفية الزاعقة المسطحة، أو التقدم لجائزة من الجوائز أو بمناسبة مهرجان عن المسرح التجريبي! إن الإبداع هو التجريب المتجدد لحياة الأدب والفن والثقافة عامة المرتبط ارتباطًا عميقًا بالتجدد الدائم للحياة نفسها والمشارك مشاركة إبداعية فعالة في هذا التجدد إلى غير حد. ولهذا ، كما قلت في البداية، لافن بغير تجريب.

ويبقى بعد ذلك أن نتساءل عن التغريب.

نعم .... لا فن كذلك بغير تغريب.

إن كل إبداع أدبي أو فني كما سبق أن ذكرنا ـ هو بالضرورة نابع من واقع الخبرة الإنسانية، حتى وإن لم يكن واقعيًا بالمعنى الاصطلاحي من الناحية الأسلوبية والدلالية والرؤيوية عامة، على أن الواقعية المصدرية للابداع، لاتعني المطابقة بين الإبداع والواقع، فالإبداع، كل إبداع، وإن يكن مصدره الواقع، وإن استعان بشكل مباشر بمفردات الواقع ولغته وألوانه وحجارته وأصواته وعلاقاته ومبانيه ومنطقه الظاهري، فهو مغاير للواقع بإبداعيته. إنه واقع آخر، بعمق رؤيته للواقع، بما يكشف لنا عما هو خاف عنا من حقائق أو من إمكانيات. ولأن المستقبل ليس جاهزًا فالإبداع يسهم بالضرورة في صياغة هذا المستقبل الممكن، وهو يسهم مع مختلف قوى التاريخ الإنساني الفكرية والسياسية والاجتماعية والعلمية في

معركة صناعة المستقبل الإنسانى فى جوانبه المعرفية والوجدانية والجمالية.

وقد ينفرد عن هذه القوى جميعًا بصياغة المستقبل المستحيل لا المستقبل الممكن فحسب، تعميقًا لنقد ورفض الحاضر الراهن وشحذاً لمخيلة التجاوز والتخطى تفتيتاً وتحريكاً للجامد الراكد. وقد يتحقق هذا بالإحياء الإبداعى لبعض جوانب من الذاكرة التراثية أو بالتحليق الغرائبى المستقبلى ذى الإحالة الدلالية. وبهذا المعنى فالابداع بإبداعيته يتجاوز الواقع الذى هو مصدره إلى ما فوق الواقع أو ما وراء الواقع، ويتجاوز حدوده الجزئية الملموسة المحسوسة إلى ما هو إنسانى كلى ، ويتجاوز ما هو كائن آنى، إلى ما هو صائر تاريخى . وبهذا التجاوز لما هو واقعى وجزئى وآنى يتسم الابداع بتغريبيته، أى بمغايرته وتمايزه لم هو واقعى مباشر، وإن يكن تعبير إبداعيا عن الواقع وإن إختلفت أشكاله ودلالاته

وبغير هذه المغايرة والتمايز والتغريب يصبح تسجيلا تقريريا يفقد قيمته الإبداعية الكاشفة والفاعلة والمؤثرة.

على أنه إذا كانت التجريبية فى الإبداع - كما سبق أن أشرنا - هى تجريبية داخل إطار رؤية تتطلع إلى المزيد من الإمتلاك المعرفى والجمالى ، فإن التغريب الإبداعى هو كذلك تغريب من أجل المزيد من التكييف والتركيز والتجريد الذى يتيح المزيد من التعبير عما هو جوهرى فى خبرة الحياة الواقعة والممكنة والمستقبلية كذلك بالاستعانة بالرموز والأساطير أو الذاكرة التراثية أو مختلف الأساليب البلاغية الجزئية أو البنيوية.

ولكن ما أكثر من يزيفون هذا التغريب الفنى والأدبى بالإغراب المصطنع والغربة المبهمة والأبنية التعبيرية المسطحة المغلقة على نفسها بأسم الإبداع والتجريب والتجديد. وما أكثر ما يدور فى أورقة بعض الأدباء

والفنانين هذه الأيام من كلمات التجريب والإكتشاف والمغامرة ومجاوزة الواقع وكسر المألوف. وهى كلمات وعبارات تدل على مفاهيم صحيحة وضرورية فى طريق التجديد والإبداع. ولكن ما أكثر ما ترتبط هذه الكلمات بمظاهر تعبيرية أقرب إلى البهلوانيات اللفظية والإبهار المسطح البرانى منها إلى الإبداع الفنى الحقيقى

وأتساءل أخيرا.... أليست هذه المظاهر التجريبية التغريبية المسطحة الزائفة انعكاسًا لمظاهر التحديث المسطح البرانى الذى يتسم به واقعنا الاجتماعى والقومى والعمرانى والثقافى والإعلامى عامة، والذى يخفى ما وراءه من جمود وتخلف وتبعية وتجزيء؟!.

أو بتعبير آخر، ألا تعد هذه المظاهر التجريبية التغريبية المصطنعة تعبيراً عن اغتراب عن حقائق واقعنا.

فى الدلالة النظرية

إجابات عن أسئلة حول طريقى إلى النقد الأدبى*

١ – الواقع أننى دخلت باب النقد الأدبى، من باب أوسع هو باب الفلسفة، والفلسفة العلمية أو فلسفة العلوم بوجه خاص. كنت مشغولا بقضية الضرورة فى العلوم عامة، سواء العلوم الطبيعية والدقيقة أو العلوم الإنسانية. هل هناك علاقات ضرورية فى الأشياء، وبين الأشياء؟ وماهى طبيعة وحدود هذه العلاقات الضرورية؟ وما الفرق بين الضرورة فى العلوم الطبيعية والضرورة فى العلوم الإنسانية؟ والقانون العلمى هو مظهر من المظاهر المحددة لهذه الضرورة، ولهذا انشغلت بمفهوم الضرورة فى الفيزياء فى البداية، وإن كنت درست هذه الضرورة من زاوية عكسية أى فى نقيضها الظاهرى وهو المصادفة، التى اعتبرتها فى نهاية دراستى إحدى الموجهات الأساسية للضرورة وحاولت أن أؤسس فى نهاية الدراسة مفهوم التاريخ والواقع والتطور والوعى والحرية على أساس هذه الضرورة – المصادفة. وكان من المفروض أن أنتقل بفرضيتى الإجرائية هذه إلى العلوم الإنسانية فى التاريخ والاجتماع والاقتصاد وعلم الجمال، ولكن ملابسات

* مجلة فصول، ابريل ١٩٨٩.

معينةذات طابع سياسى حالت دون أن أواصل هذه الدراسة بشكل جاد علمى مستقر. وبرغم هذا ظل موضوع العلاقة الضرورية والتعابير الإنسانية يشغلنى، وأذكر أننى فى ذلك الوقت المبكر كتبت مقالاً فى مجلة المقتطف فى عددا أول أغسطس ١٩٤٩ بعنوان «مستقبل الشعر العربى»، وأنا فى غمرة دراستى الخاصة بالمصادفة، يبرز فيه هذا الانشغال المهموم بالعلاقة الضرورية . وأسوق هذه الفقرة من هذا المقال المبكر للتدليل على ذلك:

«... والعمل الشعرى بأكمله له دلالات أربع: دلالة لغوية ودلالة موسيقية ودلالة بلاغية ودلالة فنية. وهذه الدلالة الأخيرة هى فى الواقع الثمرة الحقيقية للتعبير. وتتحقق تلك الدلالة الفنية بمقدار تحقق الارتباط الضرورى بين العناصر المكونة جميعا لهذا العمل الشعرى من كلمات وجمل ودلالات مختلفة. بمقدار تحقق الضرورة بين هذه العناصر تتحقق الظاهرة الفنية فى العمل الشعرى أو بتعبير آخر تكمل صياغته.. ومعنى هذا، أن الصياغة تركيب ذو عناصر بينها علاقة ضرورية، والضرورة هنا ضرورة نسبية، وليست مطلقة، وذلك راجع إلى إنسانية التعبير. إلا أن تلك الضرورة النسبية نفسها هى التى تجعل من كل عمل فنى خلقا جديداً وإضافة حقيقية إلى الحياة. فليس ثمة ضرورة واحدة تصدق على كل عمل فنى، بل كل عمل فنى يحمل فى داخله مبررات الضرورة فى تركيبه الخاص. ومن هنا تتحقق المعجزة الكبرى، معجزة انتقال الحدث الشخصى إلى حدث إنسانى والإشكال الجزئى إلى إشكال كلى عام خلال الصياغة الفنية، وهنا اجازف بالقول بأن كلية الموضوع الفنى وعمومية مادته وشمول مضمونه، إنما تتحقق بمقدار تحقق الضرورة بين عناصره المكونة له، أى بمقدار الإحكام فى صياغته».

كان البحث عن الضرورة هاجسا يلح علىّ آنذاك، ولا يزال، وكان

البحث عن الضرورة فى الإبداع الأدبى جانبا من جوانب هذا الهاجس الملح، وأذكر أننى فى هذه المرحلة كذلك كتبت مقالا فى مجلة علم النفس أشرت فيه متسائلا حول إمكانية دراسة الشكل الشعرى بالاستعانة بالدالة القضائية فى الرياضة لما تتضمنه الدالة القضائية الرياضية من ثبات وإمكانية مفتوحة للتغير فى الوقت نفسه؟.

إلا أن البداية الجادة (والرسمية) لاشتغالى بالنقد الأدبى. تمثلت فى البيان الذى أصدرناه عبد العظيم أنيس وأنا فى عام ١٩٥٤ ونشرناه فى جريدة الوفد بعنوان «الأدب بين الصياغة والمضمون» وكان رداً على مقال للدكتور طه حسين بعنوان الأدب بين الألفاظ والمعانى. ولقد أثار هذا البيان ردود فعل عنيفة من جانب الدكتور طه حسين وأشد عنفا من جانب العقاد، وقام جدل ولاأقول حوار بينهما وبيننا، وكان هذا الجدل فيما أعتقد إيذانا ببلورة المدرسة الجدلية فى النقد الأدبى. وفى تقديرى أن وراء كتاباتى النقدية فى ذلك الوقت، وحتى اليوم الجذور والركائز والخلفية العلمية السابقة التى أشرت إليها وهى البحث عن تحديد معنى الضرورة وحدودها فى التعبير الأدبى، هذا إلى جانب توجهى الفلسفى الاجتماعى الذى كان قد تبلور وتحدد آنذاك والذى يتمثل فى اكتشافى للماركسية كمنهج وكنظرية أضاءت لى إمكانية باهرة للإجابة الفكرية والعملية على كثير من اسئلة الفكر والواقع الوطنى والاجتماعى. وعندما خرجت إلى الحياة العامة بعد فصلى من الجامعة فصلا سياسيا، بدأت أمارس النقد الأدبى تطبيقا مستندا إلى منطلقى العلمى الأول ومنهجيتى الماركسية. وكان أول تطبيق نقدى جاد دراسة لمسرحية «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم فى جريدة وفدية فيما أذكر عام ١٩٥٤، ثم بعض دراسات نقدية خفيفة فى روزاليوسف عام ١٩٥٥، ثم كانت بعد ذلك مقالة مطولة عن الشعر العربى المعاصر، نشرت فى مجلة الآداب عام ١٩٥٦ وكان ذلك فى تقديرى تدشينا تطبيقياً

لحركتنا النقدية الجديدة.

٢ – كنت بالفعل أكتب الشعر منذ وقت مبكر، وأعده متواكبا مع اهتمامى بالتنظير النقدى، ففى أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات نشرت أشعارا فى مجلة الفصول المصرية، ومجلة الأديب اللبنانية، واستمرت كتابتى للشعر ـ رغم انقطاع وتوقف فى بعض السنوات ـ حتى عام ٧٢–٧٣ ولقد اتخذ الدكتور مصطفى سويف فى كتابه عن سيكولوجية الإبداع الأدبى من مسودة قصيدة لى وأخرى لعبد الرحمن الشرقاوى مادة لدراسة عن عملية الإبداع.

ولقد نشرت فى بدايات السبعينيات ديوانين من الشعر، أولهما عن دار الجمهورية، باسم أغنية الإنسان، والثانى عن وزارة الثقافة العراقية باسم قراءة لجدران زنزانة. ولكن أغلب أشعارى لم أنشرها وقد لا أنشرها أبداً. وقد كتبت فى المعتقل عدة مسرحيات صودرت جميعا باستثناء واحدة نجحت فى إخراجها من المعتقل ومازلت أحتفظ بها كمخطوطة. المهم أننى كنت أمارس النقد والإبداع الأدبى فى وقت واحد. ولهذا لم يكن هناك تحول من الإبداع إلى النقد، بل كانت هناك تغذية متبادلة أحيانا، وأحيانا أخرى أو فى كثير من الأحيان كان التنظير النقدى والفلسفى عامة يتثاقل على تلقائية الإبداع وشفافيته ويجعلها أقرب إلى شعر الفقهاء. ولعل انخراطى فى النضال السياسى العملى كان له تأثيره فى ذلك كذلك. والحقيقة أن ممارستى النقدية كانت تشمل النقد الشعرى والقصصى والروائى والمسرحى، وكانت خبرتى الإبداعية الشعرية تساعدنى على الغوص فى التعرف النقدى، وتكشف أبعاد وأعماق العمل الأدبى الذى أقوم بدراسته نقديا: بل لعل هذه الخبرة الإبداعية جعلت من لغتى وأسلوبى فى الممارسة النقدية ويغلب عليهما الطابع الأدبى لا مجرد الطابع التحليلى.

٣ ـ بالطبع أصدر في نقدى عن بناء نظرى فى الأدب والفن، وفى الحياة عامة وما أعتقد أنه بناء ثابت نهائى، بل هو بناء نظرى يتطوردائما. ولهذا أستطيع أن أشير إلى عدة مراحل فى ممارستى النقدية. المرحلة الأولى وهى تقع فى الخمسينيات. وكان يتعانق فيها البحث عن تحديد الضرورة فى الصنيع الأدبى، مع تحديد الدلالة التاريخية والاجتماعية. كنت ومازلت أرى أن العمل الأدبى والفنى هو معلول إبداعى للواقع الاجتماعى وهو فى الوقت نفسه قوة فاعلة محركة فيه. ولهذا فهو نتيجة وعلة فى آن واحد، هو دلالة اجتماعية، قيمة جمالية فى آن واحد، وهو بهذا شكل ومضمون تقوم بينهما علاقة عضوية ضرورية.

وقد انعكس هذا التصوّر فى بعض المقالات المبكرة مثل المقالة الخاصة بالزمن عند توفيق الحكيم أو المقالة الخاصة بالشعر العربى المعاصر، كما برز هذا التصور على مستوى نظرى محدد فى البيان الذين نشرناه، د. عبد العظيم أنيس وأنا رداً على مقال للدكتور طه حسين يتحدث فيه عن الأدب من حيث إنه ألفاظ ومعان. وفى هذا البيان عرضنا لتصور ديناميكى للعلاقة بين الشكل والمضمون يجمله هذه الفقرة الواردة فى البيان: «وإن الأدب صورة ومادة ما فى هذا شك؛ ولكن صورة الأدب كما نراها، ليست هى الأسلوب الجامد، وليست هى اللغة، بل هى عملية داخلية فى قلب العمل الأدبى لتشكيل مادته وإبراز مقوماته ونحن لانصف الصورة بأنها عملية، مشيرين بذلك إلى الجهد الذى يبذله الأديب فى تصوير المادة وتشكيلها، بل لما تتصف به الصورة نفسها فى داخل العمل الأدبى نفسه، فهى حركة متصلة فى قلب العمل الأدبى، نبحر بها فى دوائره ومحاوره. ومنعطفاته، وننتقل بها داخل العمل الأدبى من مستوى تعبيرى إلى مستوى تعبيرى آخر حتى يتكامل لدينا البناء الأدبى كائنا عضويا حيا. وبهذا الفهم الوظيفى للصورة يتكشف أمامنا مابينها وبين

المادة من تداخل وتفاعل ضروريين. فمادة العمل الأدبى ليست بدورها معانى ـ كما يقول عميد الأدب والمدرسة القديمة ـ بل هى أحداث لا من حيث أنها أحداث وقعت بالفعل،ويشير العمل الأدبى إلى وقوعها، بل هى أحداث تقع وتتحقق داخل العمل الأدبى نفسه، ويشارك التذوق الأدبى فى وقوعها وتحققها، وهى بدورها عمليات متشابكة متفاعلة يفضى بعضها إلى بعض إفضاء حياً، بلا تعسف ولا افتعال. والصورة فى الحقيقة هى جماع هذه العمليات المفضية، هى هذه الحركة النامية المتجهة ـ فى داخل العمل الأدبى ـ بين أحداثه لإبرازها وربطها بالعناصر الأخرى التى يتكامل بها البناء الأدبى. وعلى هذا فالمعانى وحدها قيم متحجرة لا تصلح مادة للعمل، بل هى وسيلة من وسائله المختلفة لتحقيق أحداثه وخلق ارتباطاته المتكاملة.» ولقد انتهينا فى هذا البيان النقدى إلى بعض النتائج هى:

أولا: إن مضمون الأدب فى جوهره أحداث تعكس مواقف ووقائع اجتماعية.

ثانيا: إن الصوره الأدبية أو الصياغة عملية لتشكيل هذا المضمون وإبراز عناصره وتنمية مقوماته.

ثالثا: إن تحديد الدلالة الاجتماعية للمضمون الأدبى لايتعارض مع توكيد قيمة الصورة أو الصياغة الأدبية، بل قد يساعد على الكشف عن كثير من الأسرار الصياغية.

رابعا: إن النقد الأدبى ـ على هذه الأسس السابقة ـ ليس دراسة لعملية الصياغة فى صورتها الجامدة فحسب، بل هو استيعاب لكافة مقومات العمل الأدبى، وما يتفاعل فيه من علاقات وأحداث وعمليات وبهذا يصبح الكشف عن المضمون الاجتماعى ومتابعة

العملية الصياغية للعمل الأدبى، مهمة واحدة متكاملة.

خامسا: ومن هذا نقرر كذلك أن العلاقة بين الصورة والمادة، أو بين الصياغة والمضمون لاتكون علاقة متآزرة متسقة إلا فى الأعمال الأدبية الناجحة ، أما العمل الأدبى الفاشل فهو ذلك العمل الذى يقوم بين صياغته ومضمونه تخلخل وتنافر وعدم اتساق.

ولقد كانت آخر جملة فى هذا البيان هى أننا «نعد العمل الأدبى بناء تتكامل صورته ومادته بعملية باطنة فيه... .وهى كماله وحقيقته.

أما المرحلة الثانية فتقع فى الستينيات، وقد بدأت أتعمق فيها التحديدات النظرية السابقة تعمقا تطبيقيا عينيا. ففى مرحلة الخمسينيات، رغم الحرص على اكتشاف تلك الضرورة العضوية بين الشكل والمضمون، بين الصياغة والدلالة، فقد كنت أفتقد الأدوات الإجرائية، ولهذا جاء التطبيق النقدى عاما فضفاضا لا يمتلك القدرة على الإمساك بوحدة الرابطة الضرورية العضوية تلك . وكان أقرب إلى الأحكام القيمية العامة منه إلى التحليل التفصيلى المحايث. بل كان يغلب عليه فى بعض الأحيان الجنوح إلى الاهتمام بالمضمون على حساب كشف الرابطة الضرورية العضوية بين الشكل والمضمون. وكان هذا فى تقديرى راجعا إلى طبيعة سنوات الخمسينيات وما كانت تحتدم به من معارك وطنية واجتماعية، تنعكس انعكاسا مباشرا فى التعابير الأدبية. أما فى الستينيات فكانت هناك محاولة للبحث عن التقنيات التطبيقية والعناية بالشكل الفنى دون التخلى عن علاقته الضرورية العضوية بالمضمون. ولعل أبرز مايعبر عن هذه المرحلة هو كتابى «تأملات فى عالم نجيب محفوظ» ولهذا الكتاب مقدمة بعنوان «لاشىء بغير صورة» — وفى هذه المقدمة تركيز على الصورة أو الشكل أو الصياغة وقد عرفت المقالة الشكل أو الصورة بأنه ليس المعالم الخارجية

للعمل الأدبى الفنى وأنه أساس عملية التشكيل الداخلى، وأكدت هذه المقدمة على«أن الصورة أو الشكل أو الصياغة فى الأعمال الأدبية والفنية، تكاد تكون جوهر ما يكون به الأدب أدبا والفن فنا. إن الموضوعات الأدبية والفنية مبذولة فى حياة الناس وتجاربهم، فى واقعهم النفسى والاجتماعى والطبيعى على السواء. والقضية هى أن تتحول هذه الموضوعات من موضوعات لها شكل الحياة والطبيعة، إلى موضوعات لها شكل الفن وصياغته. والصياغة هى كما ذكرت جوهر الأدب والفن. وليس فى هذا إفتئات على موضوع أو غض من مضمون ، كما سنعرض لذلك بعد قليل، وإنما هو تحديد لوجود الأدب والفن بارتباطه بشكل أو صوره أو صياغة» ، كما تؤكد المقدمة على أن المهم أن ندرك الصياغة أو الصورة أو الشكل بالمعنى الذى أشرنا إليه، لا باعتباره مجرد إطار ثابت، أو تضاريس خارجية لعمل من الأعمال، وإنما باعتباره عملية مرتبطة بوظيفة العمل نفسه، بمادة وجوده، ولهذا تؤكد المقدمة كذلك بأمثلة عديدة على الرابطة العضوية داخل العمل الأدبى والفنى بين الشكل والمضمون. ولقد اهتمت مقالات هذا الكتاب بالمعمار الفنى لروايات وقصص نجيب محفوظ واتخذت المعمار سبيلا لكشف المضمون لا العكس، ولكن كان هناك التنبه إلى تحليل البنية الداخلية الشكلية تحليلا خاصا، أكثر من النجاح العقلى فى القيام بهذا التحليل. فالمقال الخاص بالثلاثية مثلا نجد عنوانه «التعبير بالشكل الفنى عن «الجوهر الحى» ونقرأ فى مقدمة المقال الذى سبق نشره عام ١٩٦٥ «ولقد كادت مقالتى هذه أن تكون مجرد رسم بيانى، يحدد العلاقات المتداخلة المتشابكة بين الشخصيات والفصول والأحداث المختلفة المتنوعة فى الثلاثية، فالحقيقة أن الثلاثية يمكن أن تفرّغ فى هذا الرسم البيانى، فهناك عناصر ثابتة وعناصر متحركة نامية، وهناك تواز وتقابل وتدرج وتقاطع بينها جميعا. وهناك انتظام دقيق فى حركة بناء الفصول

وتسلسلها، وبهذا كله يمكن تقديم رسم بيانى للفصول والشخصيات والأحداث بحيث يحقق ـ فى ظنى – إيقاعا بين إحداثياته على درجة كبيرة من الانتظام فى بعض الأحيان. وسندرك فى هذا الرسم البيانى مدى الترابط العضوى العميق بين المعمار الفنى للثلاثية ومضمونها الفلسفى والاجتماعى والنفسى والأخلاقى جميعا».

والواقع أن الدراسة التطبيقية لم تحقق هذا، وإنما اكتفت ببعض الإشارات العامة، وبرغم هذا فقد كان التطبيق النقدى فى هذا الكتاب وفى هذه المرحلة عامة أكثر اقترابا من التحليل الداخلى للعمل الأدبى من مرحلة الخمسينيات.

أما المرحلة الثالثة فكانت مرحلة السبعينيات والثمانينيات، التى تسلحت فيها الممارسة النقدية والتطبيقات بوسائل إجرائية أكثر تحديدا مكنتها من الغوص أكثر فأكثر فى البنية الداخلية للعمل الأدبى، ولعل أبرز مايعبر به هذا كتاب «ثلاثية الرفض والهزيمة» الصادر عام١٩٨٥ ، وبعض دراسات عن «التجليات» للغيطانى وعن «مدن الملح» لعبد الرحمن منيف و«أعشاب البحر» لحيدر حيدر. وهى دراسات، نشرت فى جريدة القبس ولم تجمع* بعد فى كتاب هى وغيرها من دراسات، أخرى فى الشعر. وفى مقدمة ثلاثية الرفض والهزيمة عرضت بالنقد للمدرسة البنيوية التى سبق أن عرضت لها بالنقد فى أواخر الستينيات، من حيث منهجيتها، الثابتة السكونية، وعدم مراعاتها للسياق التاريخى والاجتماعى للإبداع الأدبى فضلا عن تاريخه الأدبى نفسه. وفى هذه المقدمة فرقت كذلك بين الدراسة الأدبية والنقد الأدبى وقلت بإمكانية الوصول إلى أساس علمى راسخ للدراسات الأدبية، أما النقد الأدبى فقد يستفيد من علم الدراسات الأدبية

* جمعت بعد ذلك فى كتاب «أربعون عاما من النقد التطبيقى – البنية والدلالة فى الرواية والقصة العربية المعاصرة»، دار المستقبل العربى، ١٩٩٤ .

وأنه يتطلب الدقة بغير شك والموضوعية ولكنه ليس علما.

على أنى أكدت فى هذه المقدمة على بعض المفاهيم النقدية وهى:

أولا: الطابع الإبداعى للعمل الأدبى الذى لاينبغى أن تحده أو تقيده معايير نظرية مسبقة أو مطلقة.

ثانيا: أسبقية الممارسة على التنظير أى ضرورة اختبار النظرية وإغنائها دائما بالممارسة.

ثالثا: هو ما ينبغى أن تتسم به الممارسة النقدية من طابع تركيبى إبداعى يرتفع بها عن الحدود التحليلية الخالصة.

كما حددت المقدمة الإطار العام للنظرية التى أتبناها فى النقد الأدبى بأن الأدب عمل منتج دال مشروط اجتماعيًا وتاريخيًا بملابسات نشأته وبفاعليته الدلالية، وبأنه ليس مجرد عمل يكرر الواقع بل هو بطبيعته الإبداعية إضافة تجديدية إلى الواقع وهو ليس مجرد قيمة معرفية مضافة بل هو كذلك إضافة تجديدية باعتباره ـ معطى إبداعيا فى ذاته وهوكذلك ذات فاعلية مؤثرة تنبع من بنيته الإبداعية.. والأدب بنية متراكبة من بنيات مكانية وزمانية ولغوية وحدثية ودلالية متنوعة ومختلفة متداخلة وموحدة صياغيا فى آن واحد، وذات دلالة عامة أو أكثر، نابعة من حركة بنائها وتنميتها الصياغية الداخلية. وأكدت المقدمة على التعسف فى الاقتصار على تحديد صارم دقيق للمنهج النقدى ولأدواته الإجرائية بشكل قبلى، التى تنطبق على كل الأعمال الأدبية عامة، لاختلاف طبيعة الأجناس الأدبية، دون أن ينفى هذا ضرورة الاتفاق على منهج التناول العام وهو تحليل البنيات والعمليات البنائية الداخلية فى استعمالها بهدف استخلاص الدلالة العامة لهذا النص وتفسيرها وتقييمها فى إطار السياق التاريخى الأدبى والاجتماعى

على السواء. وفى تقديرى أن التحليل التفصيلى الذى قمت به لروايتى «تلك الرائحة» و«نجمة أغسطس» بوجه خاص، و«للتجليات» و«ملح الأرض» و«لأعشاب البحر»، تعد خطوة متقدمة فى التطبيق النقدى من المحاولات السابقة، وأكثر تحديدا لمعالم النظرية النقدية التى أتبناها، التى ماتزال فى تقديرى أفقا مفتوحا وليست إطارا نظريا نهائيا.

٤ ـ لا أذكر أننى تأثرت بناقد معين من العرب أو غير العرب. فلقد كان اتجاهى للنقد محكومًا منهجيًا باهتمامى بالمفهوم الابستمولوچى للضرورة كما سبق أن أشرت. ولكنى مع ذلك أذكر اهتمامى فى مرحلة متقدمة بكتب كريستوفر كودويل «دراسات لثقافة تحتضر» ومزيد من الدراسات «لثقافة تحتضر» ثم كتابه عن الشعر «الوهم والحقيقة» فضلا عن كتيب واطسن عن الشعر، وكتيب هنرى لوڤيفر عن «علم الجمال» من زاوية ماركسية، ومقال لينين عن تولستوى، وكتاب لناقد سوفيتى لاأذكر اسمه الآن عن ديستويفسكى إلى جانب كتاب لويس عوض عن الأدب الإنجليزى الذى وجدت فيه تأثراً كبيراً بكتابات كودويل، إلى جانب مقدمته لترجمته لقصيدة شيللى «بروميثيوس طليقا».

ولكنى أكاد أجزم أن الذى أثر فى منهجى النقدى وساعد على بلورته هو اهتمامى أساسا بالقضية المنهجية والأبستمولوجية، التى كان يغلب عليها فى البداية المشاركة مع مدرسة الدكتور يوسف مراد السيكولوچية فى تحديد معالم منهج علمى جديد للدراسات النفسية هو المنهج التكاملى. إلا أننى سرعان ما تجاوزت هذا المنهج الجدلى. كان اهتمامى بالمنهجية عامة، أكبر من اهتمامى بمنهج محدد للنقد الأدبى. وهذا الاهتمام هو الذى أسهم أساسا فى نغذية منهجيتى النقدية الأدبية وفى تطويرها باستمرار مع تطوير خبراتى المنهجية عامة.

٥ ـ نقطة البداية في تناولي النقدى هو تجنب أى تناول نقدى، أى أن مدخلى إلى العمل الأدبى هو مدخل تذوقى خالص. إننى أفتح قلبى وعقلى وكيانى كله للعمل الأدبى وأتيح له كل الإمكانيات كى يسيطر علىّ، كى يقول كلمته، كى يحقق فاعليته الدلالية والجمالية. وأنا فى الحقيقة أقرأ العمل الأدبى الذى أسعى لدراسته دراسة نقدية أكثر من مرة. فى البداية قد آخذ بعض ملاحظات بل انطباعات عفوية عامة غير محددة، ثم تتحول هذه الملاحظات العفوية إلى ملاحظات ممنهجة ثمرة التحليل الداخلى للنص بحسب ماتتكشف لى طبيعته الخاصة. فمنهجى فى تحليل قصة يختلف عن منهجى فى تحليل رواية أو مسرحية أو قصيدة. ولهذا قد أستعين بأكثر من منهج إجرائى معين بحسب طبيعة النص المدروس. ودون أن أدخل فى التفاصيل أكتفى بالإشارة إلى أننى أسعى لتحديد العناصر الجزئية التى تتحدد بها الدلالة العامة للنص، أى الدلالة العامة للنص التى تصبغ مختلف العناصر الجزئية أو بتعبير آخر أسعى إلى البحث عن محددات وحدة النص سواء من حيث دلالتها العامة أو من حيث ما تضفى على النص من قيمة فنية. لا أقف طويلا عند الحصر الكلى لبعض الظواهر، ولكنى لا أتجنبها تماما بل قد أستعين بها كمرحلة تمهيدية. فتكرار بعض الظواهر قد تكون ذات دلالة وقد لاتكون، بل لعل عنصرا واحدا أن يكون أعمق دلالة من عناصر متكرره عديدة. على أن المهم عندى هو كشف الدلالة العامة للنص الأدبى محاولا أن أتبين دلالة هذه الدلالة فى السياق الذاتى والاجتماعى سواء من زاوية صدورها عن هذا السياق أو فاعليتها فيه، فضلا عن دلالة هذه الدلالة العامة فى السياق التاريخى للجنس الأدبى لهذا النص، أى مقدار ما تعنيه أو تضيفه فى هذا السياق. أى محاولة الربط بين الجزئى والكلى، الخاص والعام، الآنى والتاريخى تحديداً لمستوى القيمة المضافة التى يحملها هذا النص.

٦ـ لقد تناولت نقد مختلف الأجناس الأدبية من رواية وقصة قصيرة، وشعر ومسرحية. والواقع أن بروز مستويات متميزة لهذه الأجناس هى التى كانت تدفع إلى الاهتمام النقدى بها وخاصة فى مرحلة الستينيات حين كان الإبداع الأدبى مزدهرا فى هذه الأجناس جميعا. على أنى اليوم ـ مثلا ـ لا أجدنى متحمسا للعناية النقدية بالشعر أو بالمسرح لضآلة حظ هذين الجنسين من الإبداع، دون أن أنفى توافر بعض المنجزات الرفيعة على ندرتها.

٧ ـ قد يكون الواقع النقدى اليوم أقل ازدهارا من هذا الواقع فى الخمسينيات والستينيات، لكنه فى الحقيقة أكثر عمقًا وأكثر غوصًا فى تحليل الظواهر الأدبية وكشف أسرارها الجمالية بما يتحلى به من سمات ومناهج إجرائية تنتقل به من الأحكام التجريدية العامة، إلى الامتلاك المعرفى لبعض السمات والظواهر الملموسة. حقا هناك فوضى نقدية، فهناك الاتجاه البنيوى الألسنى ، والتفكيكى والبنيوى التكوينى، والوصفى والوضعى، والذوقى والأكاديمى والاجتماعى والجدلى والصحفى إلى غير ذلك، وإن كنت أرى أن أبرز مايقدم فى الساحة النقدية العربية اليوم هو الاجتهادات الجدلية والاجتهادات البنيوية التكوينية*، لكن مايزال التجريد والتعميم يطغى على بعض هذه الاجتهادات من ناحية أو يطغى عليها التناول الجزئى من ناحية أخرى أو التناول الاجتماعى الخالص من ناحية ثالثة.

فضلا عن استخدام المناهج الإجرائية والمفاهيم الابستمولوچية فى بعض الأحيان استخداماً، يغلب عليه التعسف والذهنية دون تمثل حميم لخصوصية الظواهر الأدبية وما يزال الواقع الأدبى العربى يحتاج إلى تنظير نقدى إبداعى يستفيد من مختلف الخبرات والدراسات الأدبية والنقدية

* فضلا عن اجتهادات مابعد حداثية مؤخراً.

العالمية، مع مراعاة السمات الخاصة لهذا الواقع الأدبى العربى.

٨ ـ عندى العديد من الدراسات النقدية القديمة المتناثرة فى بعض المجلات حول الشعر والقصة والرواية، أتطلع إلى جمعها ونشرها فى صورة موحدة، لأنها تعبر فى الحقيقة عن موقفى النقدى التطبيقى طوال السنوات الثلاثين الماضية، على أنى أتطلع بعد ذلك إلى تقديم دراسة لنظرية الأدب فى ضوء خبرتى الخاصة الفكرية والأدبية، النظرية والتطبيقية. وأتمنى أن أتفرغ لهذا العمل.

قراءات جديدة لـ «يونانى فلا يُقْرأ»

فى فبراير ١٩٥٤ ـ أى منذ أربعين عامًا تقريبًا ـ كتب الأستاذ الدكتور طه حسين مقالا بجريدة الجمهورية بعنوان «يونانى فلا يقرأ». وكان هذا المقال ردًا على مقال للدكتور عبد العظيم أنيس وكاتب هذه السطور، عنوانه: «الأدب بين الصياغة والمضمون»، يعارضان فيه مقالاً للدكتور طه حسين حول «صورة الأدب ومادته». ومنذ ذلك الحين وحتى اليوم، لم تتوقف الكتابات حول هذه المعركة النقدية القديمة، وإن اتسعت عندما أصبح مقال «الأدب بين الصياغة والمضمون» فصلا فى كتاب بعنوان «فى الثقافة المصرية» صدر عام١٩٥٥ فى بيروت. ولم يكن هذا الكتاب ـ فى الحقيقة ـ أكثر من تجميع لبعض مقالات متفرقة، تفضل بالمبادرة إلى تجميعها الأستاذ محمد إبراهيم دكروب، والدكتور عبد العظيم أنيس الذى كان فى بيروت آنذاك، وهكذا أصبح هذا الكتاب دون أن يقصد كاتباه، عنوانًا لمذهب فى النقد الأدبى المعاصر. ولقد اختلفت وتفاوتت الكتابات والتعليقات حول هذا الكتاب طوال هذه الأربعين سنة الماضية بين دراسات نقدية موضوعية تستهدف التعميق والتطوير، وبين كتابات تعبر عن رفض ودحض واستخفاف وتسفيه بل إدانة أحيانا. وعندما

صدرت للكتاب طبعة ثانية فى المغرب عام ١٩٨٨ ووجدنا أنها غير دقيقة، رأينا أنه من الضرورى أن ننشر طبعة ثالثة للكتاب، فكانت طبعته القاهرية عام ١٩٨٩ التى حرصنا أن نضيف إليها مقدمة، نتساءل فيها عن أين نحن من هذا الكتاب اليوم؟ أين هو منا؟ ونحاول أن نوضح بعض مفاهيم الكتاب فى السياق السياسى والاجتماعى الذى نشأ فيه، وأن نناقش بعض ما تعرض له الكتاب من نقد، سواء كان سلبيا أو إيجابيا. على أنه فى السنوات الأخيرة ظهرت اتجاهات نقدية وفكرية جديدة، تناولت الكتاب تناولا مختلفا ـ ولهذا رأيت أنه قد يكون من المفيد، بمناسبة احتفالنا بالذكرى المتجددة للدكتور طه حسين، بمرور عشرين عاما على وفاته، أن أقوم بتوضيح هذا «اليونانى الذى لم يقرأ» حتى اليوم قراءة موضوعية منصفة عند بعض الدارسين والكتاب».

ولست أقصد من هذا تكريسا لمنهج الكتاب، أو لمفاهيمه، أو الزعم بصحتها المطلقة. فما أشد ما نختلف اليوم مع كثير مما جاء فى هذا الكتاب، وخاصة فى جوانب من مقالاته النقدية التطبيقية. وإنما أقصد ـ كما ذكرت ـ مجرد توضيح وإبانة لرؤيتنا المنهجية النقدية فى إطار السياق الذى كتبنا فيه مقالاته، دون أن أتجاوز ذلك إلى ماكتبناه بعد ذلك من نقد، قد يكون تطويرا وتعميقا لهذا الكتاب الأول. على أنى سأقتصر على مناقشة ثلاث قراءات أخيرة لكتاب «فى الثقافة المصرية»، أو لهذا «اليونانى الذى لم يقرأ»، ففى بعضها مايتعلق بالدكتور طه حسين نفسه مفكرا أو ناقدا.

١ـ يونانى يتنكر للعقلانية والديمقراطية

القراءة الأولى لا تتوقف عند حدود النقد الأدبى، وإنما تتجاوزه إلى الموقف الفكرى والسياسى لكاتبى «فى الثقافة المصرية» من الدكتور طه حسين.

وهذه القراءة هى للكاتب المسرحى الأستاذ سعد الله ونّوس، نشرها في مقدمة الكتاب الأول «لقضايا وشهادات» المكرّس للدكتور طه حسين والذى صدر عن مؤسسة عيبال للدراسات والنشر عام ١٩٨٩ . والكتاب بالغ القيمة بما احتواه من دراسات عميقة على اختلاف توجهاتها ومناهجها.
وفى مقدمة الكتاب يتعرض الأستاذ ونّوس: «**لما أصاب الدكتور طه حسين من انزواء وما أصاب فكره من تهميش بسبب ثورة يوليه١٩٥٢ وموقفها المعادى للديمقراطية ـ وبرغم أن مشروع طه حسين ـ كما يقول ـ كان يمكن أن يفيد الثورة حين تبلورت ملامحها التقدمية، وبدأت تخوض معارك مصيرية مع اليمين السافر أو المتسربل بأردية الدين، ولكن فكرها التوفيقى ومنهجها البراجماتى وضيق أفقها، كل هذا منعها من الإفادة من مشروع طه حسين ثم يضيف الأستاذ ونوس: «ولم يقتصر الأمر على ذلك بل إن بعض المثقفين الذين نشأوا مع الثورة وجعلوا ميثاقها دليلا ملهما للكتابة والعمل، لم يتورعوا عن المطالبة بسن القوانين التى تلغى وتلاحق الإقطاع الفكرى ـ وطه حسين أكبر رموزه ـ بعد أن صفت الإقطاع الزراعى**».

ويشيرالأستاذ ونوس فى ذلك إلى كتاب «الإقطاع الفكرى وآثاره» للدكتور عبد الحى دياب الذى صدر فى مصر عام١٩٦٣ . والأستاذ ونّوس يعرض لهذا الكتاب باعتباره مثالاً على الجحود الذى عومل به طه حسين بعد الثورة. ثم لا يلبث أن يتساءل: هل كانت حركة يوليه وما تلاها هى المسئول الوحيد عن تهميش طه حسين! ألم يشارك فى عملية التهميش هذه جيل من المثقفين التقدميين، مـلأ ساحاتنا الثقافية فى الخمسينيات بعباراته الجديدة، وحماسته المتقدة وتصنيفاته المسرفة! ويجد دليله فى كتاب «فى الثقافة المصرية» الذى صدر عام١٩٥٥ . كيف ؟

ذلك أنه الكتاب الذى «يعلن مايشبه القطيعة المعرفية و يجبّ

ماقبله كما جبّت ثورة يولية التاريخ الذى أفضى إليها، وهو الوعى الثقافى الشامل الذى ينقض الوعى الزائف الذى ساد الحياة الثقافية قبل صدور الكتاب».

وفى الفصل الأول من فصول كتاب «فى الثقافة المصرية» الذى يحاول أن يحدد معالم ومشخصات الثقافة المصرية، يؤكد هذا الفصل فى فقرة من فقراته أن الدراسة الجادة لم تمسّ بعد هذا الموضوع برغم أهميته البالغة ويضيف الفصل:

«حقًا، لقد أفرد له الدكتور طه حسين سطورًا فى نهاية كتابه عن مستقبل الثقافة، ولكنها سطور غامضة غائمة، واكتفى الدكتور طه بأن يقرر « أن لمصر مذهبها الخاص فى التعبير ومذهبها الخاص فى التفكير».

ومن هذه الفقرة يسارع الأستاذ ونّوس إلى استخلاص:

«إن الكاتبيْن لايترددان فى ازدراء السفر الثقافى الإشكالى الذى كتبه طه حسين عام ١٩٣٧ وأعنى مستقبل الثقافة واختزاله إلى مجرد سطور غائمة غامضة»

ثم يمضى فيقدم تلخيصا سريعا لما تضمنه كتاب الدكتور طه من مشروع حضارى متكامل يتمثل فى عناوين فصوله. ولا أدرى كيف لم يتبين الأستاذ ونّوس أننا لانتحدث فى تلك الفقرة من كتابنا عن برنامج تعليمى، وثقافى هو ما تضمنه كتاب «مستقبل الثقافة فى مصر». وإنما كنا نعالج موضوعا هو: هل هناك خصوصية للثقافة المصرية؟. مادلالتها وما مشخصاتها؟ لقد أشار الدكتور طه حسين فى مقدمة كتابه «مستقبل الثقافة» إلى الاعتدال والتوسط الذى تتميز به الثقافة المصرية والاعتدال المصرى عامة «الذى يشتق من اعتدال الجو ويأبى على الحياة الإنسانية أن

تسرف فى التجديد»، كما أشار إشارة سريعة كذلك فى نهاية كتابه، ولكن كتابه لم يعالج بالفعل موضوع مشخصات الثقافة المصرية، وإنما عالج الثقافة، وبالأحرى التعليم من زاوية أخرى - وليس فى هذا الإقرار الموضوعى أى ازدراء أو تهميش لطه حسين، وليس فى كتاب «فى الثقافة المصرية» أى إشارة تحمل ازدراء لكتاب الدكتور طه حسين، بل على العكس من ذلك تماما، فلو كان الأستاذ ونّوس قرأ الفصل الذى كرسه الدكتور عبد العظيم أنيس للرواية المصرية فى كتاب «فى الثقافة المصرية» لقرأ قوله عن الأيام بأنها «لاتحمل معالم الرواية من الناحية الفنية فى قليل أو كثير ولكنها تحمل كلمة المستقبل الذى يتطلع إليه الكثيرون من المثقفين». ولقرأ قوله عن كتاب الشعر الجاهلى «فطه حسين يدفع بكتاب الشعر الجاهلى ليقدم منهاجا فى الثورة الفكرية» [فى الثقافة المصرية - الطبعة الثالثة ص ١٠٨-١١٠].

لم يكن فكر طه حسين العقلانى والديمقراطى والعلمى إذن موضع ازدراء وتهميش من جانب كتاب «فى الثقافة المصرية» كما يخلص إلى هذا الأستاذ ونّوس من فقرة تتعلق بالحديث عن مفهوم الثقافة وخصوصيتها المصرية.

ولكن الأستاذ ونّوس يكتشف نصّين آخرين ليؤكد دعواه. النص الأول يقول فيه:

«ونحن نحب أن نقرر أولا أن ماتتهم به حركتنا النقدية من تغليب للجانب الاجتماعى وإنما يرجع إلى ما أشاعه هؤلاء الأدباء القدامى من فهم قاصر لهذه العلاقة بين صورة الأدب ومادته. ومايتميز به أدبهم من جمود وانفصال عن حركة الحياة، وما رسبوه فى وجداننا من قواعد نقدية فجة لاتفضى بالإبداع الفنى إلا إلى أزقة مقفلة».

أما النص الثانى فيقول فيه:

فمن واجب الأديب الواقعى أن يكون ذا فهم متكامل للمجتمع كوحدة، وعلى بينة بالقوى التى تتصارع فى أحشائه (.....) ولايكفى أن يكون فهم الأدب متكاملا، وإنما ينبغى أن يكون فهما متطورا كذلك. هذه هى النظرة الوحيدة التى تحترم حياة الإنسان وتؤمن بمستقبله. وهى نظرة تجعل من صناعة الأدب رسالة ومن الأدب رسولاً مسئولاً».

والأستاذ ونّوس يعلق على النص الثانى بأنه مستل وبامتثال حماسى من أطروحات جدانوف ويضيف:

«ونحن نعرف ما آلت إليه أطروحات جدانوف وماسببته من عقم وهزال فى التجربة الأدبية إبان عصر ستالين».

ولكنه سرعان مايتحفظ على كلامه هذا قائلا: «وربما كانت المناداة بالواقعية فى ذلك الوقت إثراء لحركة الأدب والنقد معا». ما أريد أن أناقشه حتى فى هذا التحفظ، هو أن الأمر لايتعلق «بذلك الوقت» فحسب فى تقديرنا، فضلا عن أن القول بمسئولية الأدب والأديب، لايعنى خطأ هذه المقولة لأن جدانوف قال بها، ولايعنى أن هذه المقولة هى التى سببت عقم وهزال التجربة الأدبية. ولكن مايظل غامضًا ومحيراً بالنسبة للأستاذ ونّوس كما يقول هو «كيف توصل الكاتبان إلى أن تبنى الواقعية يقتضى الافتراق عن، ونقض، تجربة طه حسين! وفوق ذلك كيف وجدا الصلف الكافى لوصفه بالجمود والانقطاع عن الحياة والفجاجة». أما اتهام الأستاذ ونّوس لنا بالصلف لوصفنا الدكتور طه بالجمود والفجاجة، فالأمر لم يكن يتعلق فى الحقيقة بطه حسين وإنما بالأدباء القدامى عامة، وإن كان بالطبع يمسه بشكل غير مباشر. والتعبير غير لائق بغير شك وفيه الكثير من المغالاة والاستعلاء. ولكنه كان جزءا من إطار المعركة النقدية التى

كانت محتدمة فى ذلك الوقت ويختلط فيها الموقف الأدبى بالموقف السياسى والاجتماعى.

أما القول بأن تبنى الواقعية يقتضى الافتراق عنه، ونقض، تجربة طه حسين فما أبعده عن الحقيقة. وهو ناجم عن خلط الأستاذ ونوس بين قضية النقد الأدبى التى كانت موضع خلافنا واختلافنا ومانزال حتى اليوم مع الدكتور طه حسين، والقضية المعرفية والعقلانية والديمقراطية التى تتمثل فى دراسات الدكتور طه حسين الأدبية والعلمية ومفاهيمه ومواقفه من قضايا العلم والتعليم والحريات والعدالة الاجتماعية، التى كنا ومانزال نكن لها كل تقدير. ولهذا ماأشدّ تجنّى وسوء ظن الأستاذ ونّوس عندما يقوم بمماثلة خلافنا حول قضية فى النقد الأدبى مع الدكتور طه حسين عام١٩٥٤، بكتاب الدكتور دياب الذى نشره عام١٩٦٣ والذى كان يهاجم فيه عقلانية الدكتور طه وديمقراطيته وعلمه هجوما مبتذلاً متخلفاً. ولكن يبدو أن صاحب الكتاب التوثيقى «قضايا وشهادات» يتجاهل أو يجهل ماذا كان عليه موقفنا من ثورة يولية عام ١٩٥٤، وماذا كانت الأوضاع السياسية السائدة آنذاك. ما أريد أن أدخل فى تفاصيل عديدة ولكن حسبى القول بأن ثورة يولية فى هذه المرحلة كانت على علاقة طيبة ملتبسة مشبوهة بأمريكا وكانت تفرض مناخا من التعسف والقمع على الحياة السياسية المصرية، كان من بعض مظاهره شنق عاملين طليعين من عمال كفر الدوار. وكان الواقع المصرى محتدمًا بالصراع السياسى والطبقى والوطنى . فى هذا الإطار كتبنا هذه المقالات التى يضم أغلبها كتاب «فى الثقافة المصرية»، والتى يغلب عليها أحيانا الرؤية السياسية بل الطبقية على طابعها الأدبى، لأنها فى الحقيقة كانت جزءا من المعركة الوطنية والديمقراطية آنذاك. أين كنا نكتب هذه المقالات؟ كنا نكتبها فى جريدة وفدية تمثل المعارضة الحاسمة للسياسة السائدة. ومع كل احترامنا

للدكتور طه حسين، فقدكان يرد على هذه المقالات فى جريدة الجمهورية، أى المنبر الرسمى لسلطة يولية آنذاك. وكذلك كان يرد علينا الأستاذ العقاد بل يفضح شيوعيتنا ـ كما كان يقول ـ فى جريدة أخبار اليوم التى كانت تساند الثورة. لم يكن ماكتبناه إذن آنذاك تهميشا سياسيا وفكريا للدكتور طه حسين أو دعما لاستبدادية ثورة يولية ومعاداتها للديمقراطية كما يزعم الأستاذ ونوس. بل على العكس من ذلك تماما. فلقد كنا نحن المهمشين الذين نفصل من جامعاتنا فى هذا العام بالذات عام١٩٥٤ مع غيرنا من قوى اليسار والقوى الإخوانية، ثم لانلبث أن تغيبنا السجون. عندما كتب الدكتور دياب ماكتب عام ١٩٦٣ كنا مانزال فى السجون. ولكن مصر كانت تتغير تغيرا تقدميا بمشروعاتها الاقتصادية والاجتماعية الجديدة. فأين هذه المماثلة المجحفة التى يقيمها الأستاذ ونّوس بيننا وبين كتاب الدكتور دياب؟. ويقول الأستاذ ونّوس أننا لم ننصف الدكتور طه حسين إلا بعد عشر سنوات من كتاباتنا التهميشية عنه عام ١٩٥٤. لعل الأستاذ ونّوس لايعرف أننا كنا نكتب مانكتب عن الدكتور طه فى الصباح، ونلتقى به لقاء التقدير والاحترام والحوار الودى فى المساء ونقول له لقد علمتنا أن نختلف معك. ولكن كان من واجبه ـ وهو صاحب هذا الكتاب التوثيقى ـ أن يعرف أننى شاركت الدكتور طه حسين فى أول مؤتمر لتأسيس اتحاد عام للأدباء العرب فى بلودان عام ١٩٥٦، وكان لى شرف كتابة مسودة البيان الذى صدر من هذا المؤتمر دفاعا عن العقل والديمقراطية والحرية والوحدة القومية، وكان من واجبه أن يعرف أن كتابا صدر فى مصر بعنوان «ألوان من القصة المصرية» عام ١٩٥٦ كتب مقدمته الدكتور طه حسين، وكتب التعليق الأخير عليه كاتب هذه السطور ليعبر عن مواصلة المعركة الأدبية التى نشبت عام ١٩٥٤ فى إطار تطبيقى على عدد كبير من القصص المصرية، وفى إطار احترام عميق للدكتور طه

حسين. لم يكن ثمة تهميش من جانب اليسار المصرى لطه حسين طوال سنوات الخمسينيات. بل كان هذا الاختلاف المنهجى فى مجال محدد هو النقد الأدبى. وعندما يقول الأستاذ ونّوس: «فيما بعد حاول محمود أمين العالم أن ينصف طه حسين وكتب بعد ماينوف عن العشر سنوات دراسة عنوانها «طه حسين.. مفكرا». كان ينبغى أن يعرف أين كان محمود العالم وصاحبه الدكتور عبد العظيم أنيس طوال أكثر من نصف هذه الفترة الزمنية، وكيف كان وضعهما؟! فضلا عن أنه لم يكن فى الأمر إنصاف، لأنه لم يكن فى الأمر ظلم أو ازدراء أو تهميش للدكتور طه حسين، بل اختلاف منهجى فى قضية محددة. وعندما نكتب هذه الكتابة المنصفة ـ كما يقول الأستاذ ونّوس ـ فى عام ١٩٦٦ـ عن طه حسين كانت ثورة يوليو فى أوج انتصارها واستقرارها، فلم يكن فى هذا تشهير أو ازدراء أو تجاهل أو دعوة إلى انزواء للدكتور طه حسين، كما كان يفعل أمثال الدكتور دياب آنذاك الذى يقارننا به الأستاذ ونوس! وما أكثر مايقال عن علاقتنا المباشرة بالدكتور طه حسين طوال هذه السنوات حتى لحظة جنازته المهيبة. وما أقسى على نفسى أن اضطر أن أقول ماقلت. ولكنى لست بهذا أدافع عن الدكتور عبد العظيم أنيس أو عن نفسى أو عن كتاب «فى الثقافة المصرية» وإنما أدافع عن موقف اليسار المصرى من الدكتورطه حسين. والحقيقة أن القضية التى يثيرها الأستاذ ونّوس أكبر من هذه الوقائع التى حرصت على تصحيحها، أو تذكير الأستاذ ونوس بها . إنما هى قضية الموقف من ثورة يولية، لا فى الخمسينيات، وإنما فى دلالتها التاريخية والاجتماعية والديمقراطية العامة. أعرف أن هذا هو جذر الموقف الذى يقفه الأستاذ ونّوس من صاحبى كتاب «فى الثقافة المصرية»، بمالهما من موقف إيجابى عام من ثورة يولية وبوجه خاص ابتداء من منتصف الستينيات. والأستاذ ونّوس وعديد غيره من المثقفين المصريين والعرب يقيمون تناقضا

حديا حاسما بين ثورة يولية وممارساتها اللا ديمقراطية من ناحية والمشرع التنويرى الليبرالى من ناحية أخرى. وتأسيسا على هذا فثورة يولية هى فى ممارساتها إجهاض لمشروع طه حسين العقلانى التنويرى. ولاشك أن تخلف الديمقراطية فى مشروع ثورة يولية كان عاملا من العوامل الأساسية فى إجهاضها. ولكن المسألة أعمق من أن نلخصها ـ كما يفعل الأستاذ ونوس بقوله: «لو أدركنا أن تلك القيم التنويرية هى الأساس الذى لايمكن أن يكون تقدم أو ثورة بدونه، لما انتكسنا هذه الانتكاسة المفجعة» بل إننا ـ كما يقول ـ «تركنا طه حسين يقاتل وحده، بل قاتلنا ضده». فالتاريخ لايتحقق بما «ينبغى» أو «بالأمنيات» أو «بالتصورات الرومانسية» فلم تخل مرحلة ثورة يولية من صراع، بل صراعات ذات دلالات واتجاهات مختلفة داخلية وخارجية، اجتماعية وثقافية، فضلا عن أن الدعوة إلى التنوير لايتحقق بها وحدها التنوير مالم ترتبط وتتواكب وتتفاعل مع عملية تغيير اجتماعى شامل. فالتنوير لايتحقق فى ملكوت الذهن وحده، بل لابد له أن يتجسد فى ملكوت الواقع تغييرا حقيقيا، وإلا ظل معلقاً نخبوياً برّانيا كما هو الحال منذ بداية عصر النهضة حتى اليوم. هذا هو درس الماضى ودرس الحاضر الذى ينبغى أن نتعلمه ونبحث عن إجابات حقيقية له بدلا من التجنى وإلقاء الاتهامات على مجاهدات لتحقيق هذا الهدف الصعب المعقد، رغم ما أصاب هذه المجاهدات من هزيمة مؤقتة فيما أرجو.

٢ ـ يونانى مرتبك إلى حد المأساة

أما القراءة الثانية لهذا «اليونانى الذى لايقرأ» فهو ماجاء فى الفصل الأخير من كتاب الدكتور فيصل دراج «دلالات العلاقة الروائية» [دار كنعان. دمشق ـ ١٩٩٢] يقول فى مقدمة كتابه: «فى الجزء الأخير من هذا الكتاب نقرأ أسماء: محمود أمين العالم، عبد العظيم أنيس، حنا مينا، الطاهر وطار، والأسماء تشير إلى زمن، يبدو بعيدا، وإلى جملة مقولات

ولدت مرتبكة، قبل أن تدفع بها تحولات الزمن، إلى ارتباك قريب من المأساة» . على أننا فى مناقشتنا لقراءة الدكتور دراج، سنقتصر على ما يتعلق فيها بكتاب «فى الثقافة المصرية» فحسب. ونرجىء الحديث عن بقية ماجاء فى هذا الجزء الأخير وفى الكتاب عامة إلى دراسة أخرى ـ على أننا قبل أن نشرع فى قراءة هذا الجزء الأخير، قد نمهد لهذا بقراءة مقال سابق له نشره فى مجلة «ألف» العدد العاشر عام١٩٩٠ التى تصدرها الجامعة الأمريكية فى مصر ـ والمقال بعنوان «الانعكاس والانعكاس الأدبى» فهو يبدأ مقاله بمثال من كتاب «فى الثقافة المصرية» .يقول فى مستهل مقاله:

«إن مقولة الانعكاس فى استقبالها الماركسى العربى، لم تكن تبحث عن الوحدة والتناقض فى العمل الأدبى وشروطه الاجتماعية، بقدر ما كانت تكتفى بعلاقة ميكانيكية تربط الطرفين، سمتها الأولى إقصاء مفهوم «السببية الاجتماعية» .

ثم لايلبث أن يضرب مثالا على ذلك بفقرة واحدة جاءت فى كتاب «فى الثقافة المصرية» تقول «بالاختصار هناك شعب بأسره يضطرب بالحياة والقلق والتطلع إلى المستقبل، ومثل هذه الحياة، مثل هذه الملايين من أبناء الشعب تستطيع أن تزود الفنان بمادة حيّة لفنه لو شاء هو أن يختار» . ويعلق على هذه الفقرة قائلا: «يأخذ الانعكاس شكل علاقة أحادية البعد بين شعب وفنان، وبين قارئ وكاتب، أى بين كيانين مجردين، لأن هذا التصور المختزل للانعكاس ينسى الشروط الاجتماعية المشخصة لإنتاج القراءة والكتابة، ويصل الاختزال إلى نهايته أى إلى مثالية مغلقة حين يعتبر الكاتب جذرا لذاته، يمارس الاختيار المطلق ويحدد بداية كتابته ونهايتها» . ويرى الدكتور دراج فى هذا نسيانا لمقولة الانعكاس بل هو نفى لها، لأنه إلغاء للشرط الأول للانعكاس وهو السببية الاجتماعية. ففى هذه الفقرة ـ

كما يرى ـ انفصال واستقلال بين الكاتب والواقع، فتقوم الكتابة على أهواء الرغبة والإرادة. وبهذا تنتفى إمكانية موضوعية الانعكاس وموضوعية المعرفة. وخلاصة الأمر ـ كما يقول د. دراج أن دراسة الانعكاس هى دراسة الشروط الاجتماعية التاريخية التى أنتجت الأدب. ولهذا فسؤال الأدب هو سؤال تاريخ المجتمع الذى أنتج الأدب أى أنه محدود بحدود التشكيلة الاجتماعية الاقتصادية. وبتعبير آخر كما يقول د. دراج:

«إن الكاتب كما القارئ لايتحدد بذاته، وإنما يتحدد بجملة عناصر تتجاوزه باستمرار، فهو يولد ويعيش ويكتب ويقرأ داخل أيديولوچيا اجتماعية تحدده، لأن «الأنا الأيديولوجية» لا وجود لها» [صفحة ٤٦ من المرجع المذكور]. والملاحظة الأولى على نقد د. دراج على هذه الفقرة التى استلها من كتاب «فى الثقافة المصرية» أنه محاولة لدراسة نظرية معمقة لقضية الانعكاس، يستفيد فيها بكل ترسانة الدراسات النظرية الجديدة عند التوسير وباليبار وماشرى وبولنزاس، أى المدرسة البنيوية فى الماركسية التى برزت فى أواخر الستينيات وطوال السبعينيات. ولاعيب فى تصحيح أفكارنا القديمة بالنتائج النظرية الجديدة، حتى لوجاءت هذه الأفكار القديمة فى جملة عابرة فى مقال أدبى، وليس فى دراسة نظرية متخصصة. ولكن الملاحظ البديهى أن خلاصة كتاب «فى الثقافة المصرية» رغم هذه الجملة العابرة هو مايتّهم به من أنه يجعل التعبير الأدبى انعكاسا لواقع اجتماعى يحتدم بالصراع الطبقى. فالأدب ليس خلقا فرديًا معزلاً ومنبتا من واقعه، وإنما هو ثمرة هذا الواقع. حقا إن لغة مقالات كتبت فى عام ١٩٥٤ غير لغة دراسات نظرية متخصصة تتسلح بأدوات مفهومية جديدة. على أننا لوحللنا تحليلا بسيطا كل ماقاله د. دراج بهذا المستوى النظرى الرفيع حول نظرية الانعكاس لوجدناه فى هذا المقال البسيط فى كتاب «فى الثقافة المصرية» فلو خرجنا قليلا عن هذه الجملة الصغيرة التى استلها

د. دراج من المقال، لوجدنا بقية المقال يتحدث عن «إن هناك فى كل مجتمع واقعا أكبر يستمد وجوده من التطور العام للمجتمع فى سياسته واقتصاده وفكره وفنه. وهناك التجربة الشخصية للكاتب وهى جزء صغير من الواقع وقد تكون نقيضه. وكل كاتب لايستطيع أن يفهم تجربته الشخصية فى ضوء الواقع العام هو بلاشك كاتب فقير. ومن هنا تبدأ أهمية الوعى بالنسبة لكل كاتب وفنان. فبدون الوعى يصبح من الميسور أن يخلط الأدب بين التجربة الخاصة والتجربة الاجتماعية العامة، فيعمم حيث لايجب التعميم ويصل أدبه بذلك إلى مضمونات خطيرة، وربما لم يكن هو يقصدها بادئ ذى بدء». ويوضح الدكتور عبد العظيم أنيس كاتب هذا المقال، أن «طبيعة الواقع ليست واضحة وضوحا مباشرا، ولهذا فالفنان فى حاجة إلى أن يبذل جهدا فى تحليل تجاربه حتى يستطيع أن يرى الحياة على حقيقتها» ولهذا تكون قضية الاختيار. إنها ليست عملية فردية خالية من أى أسس معرفية أو موقفية ـ كما يتصور ويفترض د. دراج - بل هى عملية اختيار نابع من معرفة، وخبرة وممارسة وموقف. وهو اختيار يعالجه الفنان معالجة أدبية متخيلة، وبه يتحدد دور الكاتب وما يوحيه من أفكار وعواطف معينة. وهنا تختلف مواقف الكتاب والفنانين. وفى تقديرى أن هذا النص ينفى مايقوله د. دراج من استقلالية وانفصال بين الكاتب والواقع وإراديته المطلقة ويؤكد انعكاس الواقع الموضوعى العام فى التعبير الأدبى الخاص. ولكنه يضيف أمرا يخلو منه النص النظرى للدكتور دراج ومفهومه العام للانعكاس. إنه يضيف: البعد الذاتى، دور الذات، دور الإبداع الفردى، الاختيار الفردى، الموقف الفردى الذى يخلو منه مفهوم د.دراج، والذى يكاد يجعل من الانعكاس شبه حتمية تفرضها الأبنية والهياكل والأنماط الاقتصادية والأيديولوجية السائدة. ولهذا يكاد يكون مفهوم السببية الاجتماعية فى مفهوم، د. دراج أقرب إلى السببية الميكانيكية التى هى

سمة الرؤية البنيوية العامة حتــى فى اجتهاداتها الماركسية. إن النص المستل من «فى الثقافة المصرية» رغم بساطتــه التعبيريــة، وخلوه من المصطلحات المفهومية المستحدثة، يتضمن توحيدا جدليا إبداعيا بين الموضوعية والذاتية فى العمل الأدبى «على أن الأمر يتضح بشكل أعمــق عندما ننتقــل إلى كتــاب د. دراج «دلالات العلاقة الروائية».

يرى د. دراج فى كتاب «فى الثقافة المصرية» أنه أفكار مختلطة «فيها عن الأدب قول إن حاكمته القراءة بدا سياسة، وفيها من السياسة قول إن حاوره القارئ بدا أدبا». وهذا صحيح بمستوى أو بآخر. فالكتاب كما سبق أن ذكرنا كان مجموعة من المقالات التى عالجت قضايا النقد الأدبى فى سياق لحظة سياسية اجتماعية محتدمة بالصراعات والتحولات، وبموقف من هذه الصراعات والتحولات. والغريب أن د. دراج يحرص على نقد الكتاب «فى ضوء زمن جديد» متجنبا نقده فى شروطه الاقتصادية والاجتماعية والأيديولوچية الخاصة التى حرص على تأكيدها كمنهج أساسى فى دراسته التى عرضنا لها حول مفهوم الانعكاس. ثم يبدأ د. دراج نقده لكتاب «فى الثقافة المصرية» بقوله: «يقول الكتاب» ويسوق نصا مجتزءا من الكتاب بما يوحى أن هذا هو قول الكتاب كله، وليس فقرة جزئية ـ قد يكون فى الكتاب بل فى مجمل الكتاب مايناقضها. فماذا تقول هذه الفقرة التى هى «قول الكتاب» فى زعم د. دراج؟. يقول الكتاب «والناس فى مصر لايحتاجون إلى من يشككهم فى الفرق بين الخير والشر، لأن الحياة الواقعية قد علمت الناس معنى الخير والشر.وهل يستطيع عاقل أن ينكر أن كفاح سبعين عاما ضد الاستعمار ومؤامراته من أجل حياة حرة ديمقراطية نظيفة قد علم الناس أين الخير وأين الشر» [صـــــ٣٩٣ ـ ٢٩٤] والحق أن هذه الفقرة هى سطور من فقرة أكبر جاءت فى مقال للدكتور عبد العظيم أنيس بعنوان «من أجل أدب واقعى». وهو بهذه الفقرة

يرد على من يقولون «نحن لا ننكر عنصر الإيحاء فى الأدب، ولكننا ننكر أن من الإيحاء ما هو خير وما هو شر. لأننا لانعلم شيئا ـ بعد ـ عن الفرق بين الخير والشر». إن الفقرة إذن هى مجرد رد على إنكار مطلق حول الفرق بين الخير الشر، أو بتعبير آخر حول الخبرة الشعبية، وهى مجرد رد فى مجال محدد حول مسألة محددة ولكن د. دراج كما فعل فى قضية الانعكاس، استل هذه الفقرة ليجعل منها منطلقا لحكم عام على الكتاب كله. فهذا القول «يرى المدينة الفاضلة وإن كان يحجبها ضباب ستهزمه شمس الحقيقة بعد حين (.....) بيد أن حدود النظر فى الزمن الذى أنتج الكتاب أذابت تعقد مفاهيم السياسة والتاريخ فى ثنائية موروثة هى: الخير والشر. وهذه الثنائية هى أساس المدينة الفاضلة أو اليوتوبيا التى جاء الفكر الماركسى لينقضها» ويواصل د. دراج قوله دون تردد فكرى «تنهض اليوتوبيا على خطاب أخلاقى متحرر من الزمان والمكان فيكون التاريخ رحلة إلى مملكة الخير لا أكثر، وعندها يساوى التاريخ حكاية الرحلة التى يلتقى فى نهايتها الإنسان فى حلمه المنشود». ثم يستخلص من ذلك استخلاصا منطقيا ضروريا متسقا هو أنه «فى سطور الكتاب منطق مستتر غايته الإصلاح لايميز كثيرا بين الطبقات الاجتماعية والطبائع الإنسانية ويظن فى لحظة حالمة، أن إصلاح الطبائع يقرب الإصلاح الاجتماعى ومعنى هذا أن الإصلاح ضرورة أخلاقية لا صراع عنيف بين قوى اجتماعية لها مصالح متعارضة». وهكذا يؤسس د. دراج نقده لكتاب «فى الثقافة المصرية» منذ البداية على حكم بأنه دعوة إلى يوتوبيا أخلاقية خالية من الصراع الاجتماعى. وأعترف أننى دهشت لهذه القدرة الخارقة التى يستخلص بها كاتب فى مقام د. دراج هذه النتيجة العامة الحاسمة من فقرة مشروطة بإجابة محددة عن مسألة محددة ليعمّمها على مجمل كتاب أبرز مايتّهم به ـ ولا أقول مايميزه ـ أنه يغالى فى رؤيته الاجتماعية والطبقية

للثقافة وللأدب عامة!! ولست أجد أية جدوى من الرد على ذلك بتلخيص أغلب مقالات هذا الكتاب التى تدحض هذا الزعم والتعميم. ولكن حسبى أن أشير إلى هذا الكتاب نفسه للدكتور دراج نفسه فى فقرات لاحقة منه تختلف مع كتاب «فى الثقافة المصرية» لأنه تتراجع فيه المرجعية النظرية الأدبية ليعطى مكانها لمقولة تجريبية هى الطبقة الاجتماعية، واتهامه للكتاب بأنه يجعل من الطبقة التى صدر عنها الكاتب هى الحكم النظرى الذى يحدد القيمة الأدبية لعمل الكاتب، كما يتهمه بالتركيز على الطبقة العاملة. لست هنا فى مجال الرد على هذه الأقاويل، وإنما أسوقها فى مواجهة قوله بغلبة الطابع الأخلاقى اليوتوبى الإصلاحى على الكتاب.

وأستأنف قراءة د.دراج لهذا «اليونانى الذى لايقرأ»، فأتبين عدة محاور فى هذه القراءة. المحور الأول فى تقديرى هو قول د. دراج أن هذا الكتاب يشير بأصبع صادقة إلى النظرية ولكنه لايتكىء عليها وإنما يتكىء على الإرادة. فالإرادة هى نقطة ارتكازه الأولى مغفلا بهذا الشرط الاجتماعى الذى ينتج الأدب. ولتأكيد هذا يسوق من الكتاب نصا يقول: «ثارت معركة بين شباب الأدب وشيوخه أو بمعنى أدق بين أنصار المدرسة الواقعية وأعدائها، فالمدرسة الحديثة تريد أن تربط الأدب بالمجتمع ربطا حيا وأن تجعل منه صورة صادقة ومرآة مبدعة لحياة المجتمع فى قلقه وأمله وتطلعه». ثم لايلبث أن يستنطق من هذا النص، «أن الواقعية هى خيار علوى إرادى هو الضامن لموضوعية الأدب وقول الحقيقة» وهكذا يصبح القول النظرى الخالص معيارا للحكم والعمل كما يقول. ولكن د. دراج سرعان ما يكشف انكسار هذا المعيار استناداً إلى مرجع آخر، أو نص آخر فى الكتاب لم يعلنه بعد! ويتكشف هذا الانكسار إذ يتحول المعيار من هذه النظرية العلوية المختارة إلى مقولة تجريبية شكلية هى الطبقة العاملة. فهذه الطبقة العاملة التى صدر عنها وجاء منها [لا هذا الاختيار النظرى السابق]

هى الحكم الذى يحدد قيمة عمل الكاتب الأدبية. ويواصل د. دراج استخلاصاته التى لم يحدد مرجعها بعد إلى أنه «على النظرية أى على الواقعية بالمفهوم السابق أن تبحث عنه، أى تبحث عن أديب الطبقة العاملة وتبشر به وتولده توليدا، فتتحدث عن الغائب قبل أن تتحدث عن الحاضر أو تتعامل مع الغائب كما لو كان حاضرا» كما يقول صفحة ٣٠٧.

وهكذا يعود بنا مرة أخرى إلى مسألة الإرادة، فى مفهوم الواقعية فى كتاب «فى الثقافة المصرية»، هذا إلى جانب تقسيم طبقى ثلاثى بين برجوازية وبورجوازية صغيرة وطبقة عاملة. وهكذا بين الإرادة العلوية، وهذا التقسيم الطبقى الثلاثى تتحدد معالم هذه الواقعية فى هذا الكتاب فى تقدير د. دراج.

أما المحور الثانى فى قراءة د.دراج فهو أن هذا الكتاب فى ضوء ماسبق، يذهب إلى اعتبار الكتابة انعكاسا مباشرا لأحوال الطبقة العاملة التى ينتمى إليها الكاتب. ولهذا فإن أى حديث عن نظرية فى الأدب - فى هذا الكتاب كما يقول د. دراج - أو تحليل للأدب لامعنى له. لأن صفات العمل الأدبى ليست أكثر من صفات الطبقة التى صدر عنها. ولهذا يمكن أن نحكم على العمل الأدبى، قبل قراءة سطوره، ولاسبيل للفصل بين الممارسة الأدبية والممارسات الاجتماعية المختلفة، وبمفهوم المخالفة، فإن د. دراج يرى أن كتاب «فى الثقافة المصرية» لايعترف بالاستقلال النسبى للممارسة الأدبية. ويسعى لتأكيد هذا ببعض أمثلة من نصوص تطبيقية فى الكتاب. أحد هذه الأمثلة يتعلق بشعر البارودى، وكيف كانت الطبقة حاكمة للصياغة الأدبية لشعرالبارودى. تقول الفقرة التى يستند إليها د. دراج: «البارودى فى الحقيقة لم يعبر عن القاعدة الشعبية العريضة التى كانت تتحرك بها الثورة العرابية، وإنما عبّر عن تلك الفئة العليا من كبار الملاك والتجار وكبار العلماء. لقد كان رجل حكم وسلطان. ولهذا بقيت

صياغته تتسم بالعتاقة والاستعلاء والوقـار» . ويعـلق د. دراج على هذا قائلا: «هكذا يتراءى من جديد منطق المحاكاة الذى يسرى فى سطور الكتاب فى أكثر من مكان والذى مهما دار واستدار لايدرس الظاهرة الأدبية فى علاقاتها الداخلية بل يكتفى باختزالها إلى شرط خارجي هي انعكاس له (....) إنه يلغى مفهوم التحويل الأدبى ويحتفظ الأدب بعلاقة مباشرة مع اللغة» صــ٣١١ . ونعود إلى ماجاء فى كتاب «فى الثقافة المصرية» حول البـارودى فنقـرأ الفقرة التاليـة قبـل الفقـرة التـى ذكرها د. دراج مباشرة: «وشعر البارودى العظيم صدى رائع لهذه الحركة الناهضة لمعركتنا الأولى فى بناء قوميتنا المصرية، ثم هو تعبير بالغ عن هزيمتنا المبكرة. حقا، إن البارودى لم يذكر الثورة التى شارك فيها إلابيت شعرى هنا وآخر هناك . لم يؤلف فى وصف معارك الثورة وتحديد معالمها. على أن ذلك لايعنى أنه لم يكن ممثلا للثورة العرابية التى كان زعيما من زعمائها [كما قال العقاد] ، إذ ليس من الضرورى لشاعر حركة من الحركات التاريخية أن يكون تعبيره عنها تعبيرا مباشرا. والتجربة العامة التى يستمد منها البارودى قصائده، بما فيها من فخر واعتزاز وهزيمة تجعله شاعر هذه المرحلة الأولى من مراحل وعينا القومى، وقد عبر البارودى أصدق تمثيل عن أحاسيس طبقة حاكمة جديدة فى طريقها إلى النمو والتعاظم وعما صادفه وجدانها من عقبات ومصاعب. ثم يقول النص: «والبارودى لم يكن مقلدا كما يتهم أحيانا. حقا، لقد اتخذ صياغة تقليدية خالصة لنقل تجاربه الحقيقية والتعبير عن واقعه الأصيل. فالبارودى فى الحقيقة لم يعبر عن القاعدة الشعبية» إلى آخر بقية النص الذى ذكره د. دراج . ماذا يعنى هذا النص؟ إنه يعنى أن الكتابة ليست انعكاسا مباشرا مستقيما يسودها منطق المحاكاة. فالبارودى لم يعبر عن الثورة العرابية إلا تعبيرا عن تجربته العامة التى «استمد منها» ــ ولم أقل حاكى ــ قصائده وعبر عن أحاسيس طبقة حاكمة فى طريقها إلى

النمو والتعاظم. أى عبر عن حركة وتفاعل وصراع وتطلع فى الواقع الاجتماعى لا عن وقائع محددة تحديدا مرآويا. أما فيما يتعلق باللغة، فأدبه لم يحتفظ بعلاقة مباشرة مع اللغة التى كان يتحدث بها كبار الملاك والتجار وحتى كبار العلماء. فما أعتقد أن هذه الطبقة كانت تتحدث بلغة البارودى، وإنما تتحدث بلغة حكم وسلطان. والنص لا يتحدث عن لغة وإنما عن «صياغة لغته التى تتصف بالعتاقة والاستعلاء والوقار»، ليس ثمة علاقة مباشرة انعكاسية مع أحداث الثورة، أو مع الطبقة، بل ليس ثمة علاقة مباشرة مع اللغة، بل هى صياغة أدبية خاصة لها دلالتها الاجتماعية. أى هناك تحويل فى اللغة لتكون لغة أدبية من ناحية وتحمل من ناحية أخرى دلالة خاصة. فأين العلاقة الميكانيكية التى يتهم بها د. دراج هذا النص. حقا، إن هذا النص لم يدرس الظاهرة الأدبية فى علاقاتها الداخلية، وهذه وظيفة أخرى تتعلق بالإمكانيات المتاحة آنذاك كتملك أدوات إجرائية تحليلية فى منهج الممارسة النقدية.

ونعود إلى مسألة الإرادية التى تحدث عنها د. دراج. فإرادة اختيار نزعة أدبية أو فنية أو فكرية معينة، ليست مجرد عملية إرادية مقطوعة الصلة بكل الشروط الاجتماعية. والاختيار الذاتى لاينفصل عن الشرط الاجتماعى، ولا عن الوعى الاجتماعى، ولا عن الموقف الاجتماعى، ولهذا فلا سبيل لتجاهل العامل الذاتى وإلا سقطنا فى حتمية شكلية ـ كما سبق أن ذكرنا ـ هى بعض تراث المدرسة البنيوية التى تهمش دور الذات إن لم تلغه تماما فى بعض كتاباتها. أما ما استخلصه د. دراج من دعوة إلى أدب الطبقة العاملة، أو أديب الطبقة العاملة، فما أعتقد أن فى الكتاب ما يقول بذلك على هذا النحو. وإنما جاء الحديث عن انعدام البطل عند الروائى البورجوازى وإلى الحاجة إلى بروز شخصية البطل فى الأدب لا كدعوة سياسية خالصة وإنما كبعد اجتماعى فى الرواية، يعمق فنّيتها

نفسها.

أما المحور الثالث: في نقد د. دراج لكتاب «في الثقافة المصرية» فيتعلق بمفهوم الوعي عند الكاتب، فيكاد د.دراج ينتهي في قراءته للكتاب إلى أن «الوعي والإدراك والفهم هي العناصر الحاسمة في الكتابة الأدبية»، ويستند د. دراج في هذا إلى نص سبـــق أن أشرنا إليه حول أهمية الوعي في عدم خلط الأديب بين تجربته الخاصة والتجربـــة الاجتماعية العامة، وفي توسيع وتعميق رؤيته للواقع ـ على أن هذا القول بالوعي والإدراك لايجعل من الأدب مجرد نص أيديولوچي أو معرفي، ولايلغي فنيته كما يتصور د. دراج، بل لعله يضاعف من هذه الفنية ولهذا يقارن د. أنيس في بحثه عن الروايـــة في كتاب «في الثقافة المصرية» بين معالجة محمد عبد الحليم عبد الله للريف في رواياته ومعالجة عبد الرحمن الشرقاوي له، لا من حيث الانتساب الطبقي، وإنما مـــن حيث مدى إدراك العناصر والمعطيات التي يبني بها كل منهما روايته الفنيـــة. ولهذا فليس ثمة تناقض ـ كمـــا يتصور د. دراج ـ في قول د.أنيس عن نجيب محفوظ من أنه كاتب البرجوازية الصغيرة، وأن يقول في الوقت نفسه «ولكننا نظلمه ولاننصف أنفسنا إذا لم نؤكد كذلك أنه روائي مصري قدير في تعبيره عن هذه الطبقة الاجتماعية ومشاكلها. كان صادقًا رائعًا في معظم الأحيان». هنا يلتقي الإدراك والوعي والمعرفة بالاقتدار التعبيري الفني. إن انتماء أديب إلى الطبقة العاملة ليس من الضروري أن يجعل منه أديبًا متميزًا، كما أن عدم انتمائه لايعني بالضرورة أنه أديب يفتقد الصدق والإبداع في عمله. ولعلنا في دراسات أخرى لاحقة، قمنا بتمييز واضح بين أيديولوچية الأديب ومضمون عمله الأدبي. فما أكثر الحالات التي يتجلى فيما اختلاف بل تناقض بين أيديولوچية الأديب الخاصة ومضمون عمله الأدبي.

إن الإدراك والمعرفة والوعي والفهم ليست عناصر حاسمة في

الكتابة الأدبية وإنما هى وسائل ضرورية بغير شك فى الارتفاع بمستوى العمل الأدبى مضمونا وتشكيلا فنيا. وما أكثر الأمثلة.

أما المحور الرابع فى نقد د. دراج فهو غياب بعض المفاهيم الأساسية فى كتاب «فى الثقافة المصرية» مثل نمط الإنتاج، والتشكيلة الاجتماعية الاقتصادية، والتمييز بين الطبقة فى ذاتها والطبقة لذاتها والتفرقة بين الوضع الطبقى والوعى الطبقى، ومسألة الدولة والصراع من أجل السلطة والطابع البنيوى للأيديولوچية. وهى قضايا أساسية بالفعل، ولكنها فوق حدود كتاب يضم مقالات متناثرة حول النقد الأدبى فى سياق سياسى واجتماعى معين فى مصر فى بداية الخمسينيات. وما يقول به د. دراج هو دعوة إلى دراسة نظرية متخصصة حول الأيديولوچيا والأدب. ولم تكن هذه الدراسة فى طموح الكتاب، أو فى طاقته وإمكانياته فى تلك المرحلة. على أن الملاحظ أن د. دراج فى طرحه لأهمية هذه المفاهيم يخلط بين ضرورات الدراسة الأدبية، وحدود النقد الأدبى، الذى كان هم مقالات «فى الثقافة المصرية». فضلا عن أنه فى تحليله النظرى تكاد تغلب عليه رؤية حتمية أحادية هى ميراث للبنيوية عند بعض الماركسيين الفرنسيين، كماسبق أن ذكرنا.

أما المحور الخامس والأخير: فيتعلق مرة أخرى بمقولة الوعى. ذلك أن د. دراج ينتقد كتاب «فى الثقافة المصرية» من حيث إنه – فى تقديره – يقيم فرقًا صامتًا أو ناطقًا بين الوعى والممارسة، فهو يؤكد – بلا تعب – أهمية الوعى لكل فنان وكاتب. ويرى د. دراج أن مفهوم الوعى فى كتاب «فى الثقافة المصرية» مفهوم مجرد متحرر من شروطه الطبقية والاجتماعية. على أن الدكتور دراج عندما يأخذ فى تحديد مفهوم الوعى يكاد يرتفع به إلى مستوى من التجريد بما يكاد يلغى إنسانيته لحساب الشروط الطبقية والاجتماعية، فهى مقولة شبه مثالية! فوعى الإنسان عنده ليس أكثر من

الشروط الاجتماعية التى صاغته. لأن الإنسان محصلة لجملة العلاقات الاجتماعية [أطروحات فيورباخ]، كما أن الأدب علاقة اجتماعية فى جملة علاقات اجتماعية [برخت] أما الكتابة فهى ممارسة إنتاجية مادية تنهض على مواد اجتماعية. فالأدب لايصدر عن الوعى، والأديب أثر لجملة ممارسات اجتماعية، أى أن الأديب لايكتب إلا عن ممارسة. فإن حاول أن يكتب غيرها وشى به نصه. ولذلك يمكن القول:

«لايصوغ الأديب ما أراد صياغته، بل يصوغ، ماسمحت له ممارسته الكتابية أن يعثر عليه». (ص٣٢٤). «إن الأديب محصلة لجملة من الممارسات الاقتصادية والسياسية والثقافية والفنية، وشكل هذه الممارسات هو الذى يفرض شكل الوعى والكتابة» (ص٣٢٥). والأخذ بمفهوم الممارسة فى معناه الشامل كما يقول د. دراج:

«يسقط أسطورة الوعى المستقل. ويلغى كل وهم يعتقد أن الوعى المحسوب ضامن الحقيقة، وأن الأديب سيد نفسه وحاكم أسلوبه وصانع رؤيته. ذلك أن الأديب لايساوى إلا ماكتب وهو يكتب فى حدود ممارسته بشكل عام» (ص ٣٢٥-٣٢٦).

وينتهى د. دراج من هذا إلى القول بأن كتاب «فى الثقافة المصرية» ينزع إلى تهميش الممارسة، وتضخيم دور الوعى، لكأنه يقول بصوت مهموس «إن إصلاح الوعى هو أساس إصلاح الأدب» (ص٣٢٧). ومع تقديرى الصادق لهذا الجهد الفكرى الجاد الذى يبذله د. دراج لمحاولة صياغة الظاهرة الأدبية صياغة نظرية عميقة، ودقيقة، ومحكمة، مستفيدا فى هذا من بعض مفاهيم ألتوسير وماشيرى، إلا أنه فى الحقيقة يكاد بهذه الدقة النظرية وهذا الإحكام أن يوحى لى بالمقولة المادية الميكانيكية القديمة: «إن المخ يفرز الفكر كما تفرز الكبد الصفراء».

ونستطيع أن نترجم تلك المقولة القديمة فى ضوء الصورة التى يقدمها لنا د. دراج إلى «أن الممارسة تفرز الأدب». بل أكاد أقول: «وأن الأديب روبوت ممارس نشط» فلا شك أن الإنسان وعياً وفكراً وأيديولوجيًا وعلمًا وإبداعًا أدبيًا وفنيًا هو ثمرة علاقاته وممارساته الاجتماعية ــ إلا أن هذا لاينفى الفاعلية الإبداعية للإنسان التى تضيف إلى ثمرة علاقاته وممارساته قيمًا ودلالات مضافة أكبر من هذه الثمرة نفسها، بل لعلها تختلف عنها كيفيًا. هذا هو معنى الإبداع الأدبى والفنى والعلمى والفكرى والثقافى عامة الذى هو ثمرة هذه العلاقات والممارسات وهو قيمة مضافة إليها كذلك. بغير هذا نسقط فيما ينتقده د. دراج نفسه وهو العلاقة الانعكاسية. ونحن لا نبدأ من درجة الصفر فى الوعى ، أو درجة الصفر فى الممارسة، أو درجة الصفر فى التفكير بل ليس ثمة بدء مطلق، وإنما نحن نتحرك دائما فى كل شيء فى ملاء اجتماعى وثقافى قائم سائد. ولكننا نملك فى الوقت نفسه فاعلية الاختلاف والاتفاق والتنوع والاكتشاف. ولهذا يبرز التفاوت فى مستويات الوعى، وفى مستويات الممارسة على السواء.

و د. دراج فى الحقيقة يقيم ثنائية إطلاقية مجردة بين الوعى والممارسة. ليس هناك وعى مستقل بالفعل كما يقول، ولكن هذا لا ينفى عن الوعى تميزه وخصوصيته عن أن يكون مجرد ثمرة مباشرة للممارسة.

وليست هناك ممارسة صافية.فكل ممارسة تتضمن مستوى معيناً من الوعى. وهناك مستويات مختلفة من الوعى من قمتها العلمية إلى جذورها العميقة فيما يسمى باللا وعى أو اللا شعور. وكذلك الممارسة هى مستويات بين التصميم والتخطيط والقصد من ناحية والتلقائية والعفوية من ناحية. حقا، إن الواقع هو الذى يصوغ الوعى كما يقول د. دراج ولكن الوعى يغير الواقع ويحدد أشكال الممارسة فيه. والغريب أن د. دراج يكاد يتناقض مع نفسه فى تعابيره نفسها حول هذا الموضوع عندما يقول

على سبيل المثال: «تُقاس المسافة بين الوعي الذاتى والإنتاج الكتابى المتحقق، بمقدار الجهد المبذول وبمستوى الأدوات المستعملة والخبرة المتراكمة، والمعارف الضرورية من أجل تحقيق إنتاج محدد» (ص ٣٢٦) فإذا كان الجهد المبذول هو مظهر من مظاهر الممارسة، فالأدوات المستعملة رغم مظهرها الممارس تتضمن وعيا ومعرفة محصّلة. أما الخبرة المتراكمة والمعارف الضرورية، فماذا تكون إن لم تكن مظاهر للوعى؟ وبرغم هذا الطابع التقنى فى «تحقيق المنتوج» الكتابى فى النص السابق، وبرغم هذا الطابع التقنى كذلك الذى يطل من حديث ألتوسير وحديث د. دراج الذى هو امتداد لحديث ألتوسير بشأن تحويل الوعي فى صيرورة عملية إنتاج الكتابة التى تتحقق بالممارسة التى تستخدم أدوات مختلفة ومناهج تقنية، برغم هذا، فإن د. دراج بغير تردد فكرى يرى أنه يتراءى من بين سطور كتاب «فى الثقافة المصرية»، «صورة غائمة للمثقف التقنى الذى يظن أن المعرفة فوق الطبقات(.....) وفى تصور كهذا يغيم مفهوم السياسة أو يغيب، لأن الصراع فى حقل الكتابة لايكون أكثر من الصراع بين الجهل والمعرفة!». وهكذا ينتقل د. دراج فى نقده لكتاب « فى الثقافة المصرية» على أساس غلبة الطابع السياسى عليه إلى تغييبه للسياسة، ومن نقده له على أساس تمييزه الحاد بين الطبقات، إلى ارتفاعه فوق الطبقات، ومن نقده له على أساس طابعه التحريضى السياسى والاجتماعى العملى إلى تقليصه لمفهوم الصراع فى الكتاب إلى صراع معلوماتى بين جهل ومعرفة، وأن مجرد إصلاح الوعى هو إصلاح للأدب. وما أعتقد أن المجال يسمح بتقديم عشرات الأمثلة من كتاب «فى الثقافة المصرية» عن دور الممارسة وعن علاقتها التفاعلية التبادلية الجدلية بالوعى، وعن الطبيعة الخاصة للإبداع الأدبى الذى يستقل بتكوينه المتميز الخاص دون أن يعنى هذا استقلاله المطلق عن الواقع الاجتماعى والإنسانى الخارجى، وبهذا فهو

ليس انعكاسا مباشرا للأيديولوجيات الاجتماعية وليس مجرد وثيقة اجتماعية كما يقول د. دراج. على أن هذا لايعنى أن كتاب «فى الثقافةالمصرية» متخلف عن اللحظة الراهنة من مناهج النقد الأدبى. فالكتاب فى الحقيقة مشروط بالسياق السياسى والاجتماعى فى المرحلة التى صدر فيها منذ أربعين عاماً، وهو مشروط كذلك بالحدود المعرفية والمنهجية والثقافية لكاتبيه آنذاك.وفيه ــ بغير تواضع زائف ــ بعض اجتهادات نظرية ماتزال لها قيمتها، وفيه الكثير من السلبيات والقصور وخاصة فى مجال التطبيق النقدى. ولهذا كنت أتمنى أن يجعل من كتابه «دلالات العلاقة الروائية» دراسة لكتاب «فى الثقافة المصرية» فى إطار سياقه الاجتماعى والتاريخى والثقافى تمهيدا لدراسته النقدية فى ضوء زمن مختلف، بل كنت أطمع أن يواصل تتبعه لهذا الكتاب فيما صدر عنا طوال السنوات الماضية من اجتهادات نظرية وتطبيقية أخرى. وأيا ما كان الأمر، فالجهد النظرى الجاد الذى بذله د. دراج فى نقده وتحليله لهذا الكتاب هو جهد جدير بالتقدير هو يفتح آفاقا خصبة لإعادة النظر فى كثير من مفاهيمنا وتصوراتنا الأدبية.

٣ ـ التماثل بين «اليونانى»» وناقده!

أما القراءة الثالثة فهى قراءة لكتاب «فى الثقافة المصرية» عبْر نقد الدكتور طه حسين لمقال من مقالاته التى أشرنا إليها، أى عبْر «يونانى فلا يُقرأ» والطريف أن هذه القراءة رغم اتفاقها مع نقد الدكتور طه حسين لهذا «اليونانى» تنتهى إلى القول بالمماثلة والتوحيد بين نقده «لليونانى» وبين هذا «اليونانى» نفسه فى مظهر أساسى من مظاهره إنها قراءة الدكتور جابر عصفور فى بعض صفحات من كتابه القيم «المرايا المتجاورة..... دراسة فى نقد طه حسين» [الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٨٣].

ود. عصفور يعرض أولا لنقد طه حسين لمن يسميهم بواقعيّى الخمسينيات. سواء فى مقاله «يونانى فلا يُقرأ» الذى نشر فى الجمهورية فى

١٩٥٤/٣/٥ ، أو فى مقال له فى الرسالة الجديدة بعنوان «واقعيون» فى أبريل ١٩٥٦ . فالدكتور طه حسين يقول أن واقعيتهم تحول الفن إلى محاكاة حرفية، للجانب المادى للحياة، وهى تصوير فوتغرافى للمجتمع ويخضع لعقيدة منتظمة تفقد الفن خاصية النوعية المرتبطة بحريته.

ويؤيد د. عصفور هذا النقد الذى يوجهه د. طه حسين لواقعيّى الخمسينيات، فيقول: «فالحق أن الواقعية التى قدمت إلى طه حسين كانت تعنى هذه الأشياء، خصوصا فى تطبيقاتها المتعجلة أو حماسها المنفعل. ولكن هناك فرقاً بين الواقعية بوصفها نظرية أدبية في ذاتها، وبين تطبيقاتها النظرية أو العملية، كما قدمها محمود أمين العالم أو عبد العظيم أنيس، أو محمد مندور فى الخمسينيات» . ثم يقول: «ورغم أن هذه التطبيقات كانت تتحدث عن العلاقة بين الشكل والمضمون، إلا أنها كانت تحول العلاقات بينهما – فى التحليل العملى – إلى علاقة شبيهة بعلاقة اللفظ والمعنى عند طه حسين، رغم الخلاف الظاهرى المعلن. فالمضمون هو الموقف الاجتماعى للكاتب، ويتمثل فى وقائع وأحداث اجتماعية، أما الشكل فهو الكيفية التي يصاغ بها المضمون . ولكن المضمون يتحول إلى أفكار تنتزع من الأدب باعتبارها كيانا سابقا على الشكل ليصبح الشكل انعكاسا آليا لهذا المضمون السابق المجرد، مما يترتب عليه التوحيد بين الموقف السياسى الخارجى للأدب والعمل الأدبى، وعدم الانطلاق من الطبيعة الأدبية للنص الأدبى بل الانطلاق من الكيان القبلى للوعى الأيديولوجى المفترض سلفا. عندئذ يصبح الشكل وعاء لاحقا لمضمون سابق يسعى إلى تشكيله، كما يبحث المعنى عن لفظ يحتويه. وتصبح علاقة مجاورة مكانية شبيهة بعلاقة المجاورة التى تحكم الصلة بين اللفظ والمعنى فى البلاغة القديمة» . ولن يعتد فى هذا ماقاله العالم وأنيس من أن «صورة الأدب أو شكله ليست هى اللغة بل هى عملية فى قلب العمل الأدبى

لتشكيل مادته وإبراز مقوماته (....) بهذا الفهم الوظيفى للصورة يتكشف أمامنا ما بينها وبين المادة من تداخل وتفاعل ضروريين، فمادة الأدب ليست بدورها ــ كما يقول عميد الأدب والمدرسة القديمة، بل هى أحداث لا من حيث إنها أحداث وقعت بالفعل ويشير العمل الأدبى إلى وقوعها، بل هى أحداث تقع وتتحقق داخل العمل الأدبى نفسه، ويشارك التذوق الأدبى فى وقوعها وتحققها» ويعلق د. عصفور على هذا النص من كتاب «فى الثقافة المصرية» قائلا: «إن فهم الشكل باعتباره حركة متصلة فى داخل العمل، وفهم المضمون باعتباره أحداثا تقع فى داخل العمل أيضاً إنما هو فهم لايميز بين الطرفين. وأهم من ذلك أنه فهم يتحول ــ عند التطبيق ــ إلى الثنائية التى يسلّم بها طه حسين نفسه، وأعنى ثنائية الداخل والخارج، والمعنى واللفظ». ثم يضيف د. عصفور: «إذا تجاوزنا الآلية بين الشكل والمضمون واجهتنا الآلية فى مفهوم الانعكاس الذى تستند إليه هذه التطبيقات، ومن ثم: فهم الظواهر باعتبارها انعكاسا مباشرا لوقائع اجتماعية، أو أفكاراً أيديولوجية، مما يجعل الموازاة بين الأعمال الأدبية وما تعكسه شبيهة بالموازاة بين الموضوع وصورته فى المرآة، فيسعى الناقد إلى المقارنة بين صورة وأصل ويحول العمل الأدبى إلى محاكاة للواقع الاجتماعى» [المرجع السابق صفحات ١١٠ــ ١١١ ــ١١٢].

وقيمة هذا النص الذى يقدمه د. عصفور أنه يدخل بنا مباشرة فى جوهر المفهوم النظرى للكتاب مما يتيح لنا أن نرتفع بحق إلى مناقشة نظرية حول بعض المفاهيم التى وردت فى هذا النص، والتى تحتاج بالفعل إلى وضوح ولا أقول إلى اتفاق بالضرورة.

ود. عصفور شأنه فى ذلك شأن د. طه حسين يكاد يرى أن الرؤية النقدية فى كتاب «فى الثقافة المصرية» هى رؤية غير فنية أو غير أدبية، بل

هى رؤية فوتغرافية تسجيلية للواقع، وذلك فى تقديرى يؤدى إلى فهم غير دقيق لدلالة بعض المفاهيم الواردة فى النص، مثل الانعكاس والمضمون والشكل والمادة والصورة.

ولعل أبرز هذه المفاهيم التى تسبب سوء الفهم هو مفهوم المضمون. وليس أدل على ذلك من أن د. عصفور يقول فى تعليقه على هذا النص من كتاب «فى الثقافة المصرية»: «إن فهم الشكل باعتباره حركة متصلة داخل العمل وفهم المضمون باعتباره أحداثا. تقع داخل العمل أيضا إنما هو فهم لا يميز بين الطرفين». ذلك أن المضمون فى النص ليس أحداثاً تقع فى داخل العمل. وإنما الذى يقع داخل العمل هو مادة العمل، أو بتعبير آخر موضوعه أو عناصر موضوعه. أما المضمون فهو ماتشكله الصياغة من دلالة للعمل. فالمضمون ليس أحداثا بل هو القيمة المضافة التى تتحقق داخل العمل من تشكيل وصياغة موضوعه.

ولعلنا عرضنا هذا بشكل أكثر تفصيلا فى دراسة لاحقة نشرت فى بداية السبعينيات فى مجلة الإعلام العراقية جاءت فيها هذه الإجابة على تساؤل: من أين تصدر القيمة المضافة التى تشكل أدبية الأدب أو إبداعيته؟ وكانت الإجابة: بأنها لا تصدر من الموضوع الأدبى وحده ولا من الشكل الأدبى وحده وإنما من المضمون أساسا. بل إ«ن القيمة المضافة فى الأدب هى نفسها مضمون الأدب. إنها تنبع من التشكيل النوعى الخاص لعناصر الموضوع بما يعطيها مضمونا معينا» [راجع: مفاهيم وقضايا إشكالية، لكاتب هذه السطور، ففيه نص هذا المقال القديم. دار الثقافة الجديدة ١٩٨٩ ص٢١١-٢١٢]. على أن النص القديم فى كتاب «فى الثقافة المصرية» يحمل هذا المعنى كذلك. فالتشكيل كما يقول ذلك النص حركة بالفعل، داخل العمل لأنه عملية هيكلة أو بَنْينَة لمادة العمل ولعناصره، ولأحداثه ووقائعه، بما يفجر منها دلالة، أو مضمونا كليا. ولهذا

فالمضمون إنتاج داخل العمل الأدبى بفضل إعمال الصياغة الفنية له. أى مرة أخرى هو قيمة مضافة. ولهذا تختلف الصياغة البانية داخل العمل عن الصورة، التى يستخدمها د. طه حسين والعديد من النقاد ــــ والتى يغلب عليها طابع السكون، كما يختلف المضمون داخل العمل عن مادته ومعانيه المتناثرة. ولعل هذا ينقلنا إلى مفهوم آخر هو الانعكاس. فلا شك أن كل أدب أو فن فيه من عناصر الواقع الخارجي ما فيه سواء بشكل مباشر أو غير مباشر، سواء كانت عناصر نفسية ذاتية، أو اجتماعية أو طبيعية أو خبرة. إنها مادة العمل الفنى. إنها الأصل بالفعل كما يقول د. عصفور. ولكن هذه المادة التى تنتسب إلى أصل خارج العمل الأدبى، ليست هى ــــ حرفيا ــــ بعد أن أصبحت داخل العمل الأدبى هى نفسها ماكانت عليه أوماهى عليه خارج العمل، أى فى أصلها. ذلك لأنها رؤية، زاوية اختيار، خلاصة خبرة حية أو متخيلة، رمز غير مباشر، نمط كلّى عام لمعطيات متفرقة متناثرة مختلفة إلى غير ذلك، ثم إن كل هذه المواد المتحولة بتواجدها داخل عمل أدبى قد أعيد تحويلها مرة أخرى بتشكيلها وصياغتها تشكيلا وصياغة، بحيث انتقلت من حقيقتها المظهرية أو حتى الرمزية والمتخيلة إلى شىء آخر تنبع حقيقته الجديدة من داخل هذه البنية المشكّلة أو المصاغة. ولهذا فحقيقتها الجديدة نابعة من هذه البنية الأدبية. وحقيقتها جزء من حقيقة أكبر هى هذه البنية، وهى عنصر من عناصر بناء الدلالة أو المضمون الكلى للعمل، حتى ولو كان هذا العنصر أو ذلك منها، متناقضا مع هذا المضمون العام. ذلك أن مضمون العمل ليس هو معنى هذا العنصر أو ذاك بل هو القيمة المضافة من الوحدة المشكلة من عناصر العمل جميعا. وتمنّيت لو وقف د. عصفور عند هذه الفقرة التى تخطاها ولم يذكرها فى النص الذى أشار إليه فى كتاب « فى الثقافة المصرية» ، تقول هذه الفقرة «يعد العمل الأدبى بناء تتكامل صورته ومادته

بعملية باطنة فيه، هى كماله وحقيقته». كمال العمل إذن وحقيقته ليس فى أنه يعكس بشكل مباشر موضوعا خارجه، وإنما هو مايحمله من مضمون مشّكل داخل بناء متّسق. ولعلنا أشرنا فى فقرة أخرى أن هذا الاتساق يحمل قيمة جمالية متداخلة مع القيمة المضمونية أو الدلالية، لو شئنا استخدام مصطلح أكثر وضوحا وتحديدا. هناك خارج بغير شك له صداه داخل العمل، ولكن هذا الخارج يتخذ داخل العمل بتشكيله مضمونا خاصا، ولهذا فهو ليس انعكاسا مباشرا مرآويًا. ولعلى تمنيت كذلك أن يقف د، عصفور عند ردنا على د. طه حسين عندما قال إن دعوتنا الواقعية تذهب إلى «أن كل أثر أدبى لايصدر عن الوقائع والمواقف الإنسانية ليس أدبا عندنا، ومعنى ذلك أن الأدب لاينبغى أن يصف الطبيعة التى نعيش معها على هذه الأرض، وأن كل الأشياء التى تتألف منها الطبيعة لاتصلح موضوعا أو مضمونًا للأدب». فماذا قلنا فى ردنا على د. طه حسين؟، كان ردنا يعبر عن دلالة المضمون كما نقول بها. قلنا: «إن أدب الطبيعة فى الآداب العالمية جميعا قديمها وحديثها إنما هو أدب إنسانى يعكس مشاعر وتجارب إنسانية. وأنه ليس تسجيلا لطبيعة عارية تماما من الظلال الإنسانية، وإنما هو تعبير عن خبرة إنسانية». وبعد أمثلة عديدة ذكرناها قلنا: «إن النظرة إلى الطبيعة نظرة إنسانية جّد إنسانية. وأن هذه النظرة الإنسانية تعكس موقف الفنان من الحياة التى هى بدورها وقائع اجتماعية».

لعل هذا يعطى الدلالة الحقيقية لمعنى الانعكاس ومعنى المضمون فى الأدب. الانعكاس ليس انعكاسا مرآويًا لأصل خارجى تنعكس صورته داخل عمل أدبى. والمضمون هو الدلالة الكلية للعمل وليس معانيه المتناثرة، أو فكرة داخل الأدب تعكس فكرة خارجه، وهذه قضية أخرى تحتاج إلى توضيح. ذلك أن الخارج العينىّ المشخّص فى عناصر، وأحداث

ووقائع خالٍ من المضمون، وكذلك شأن العناصر والأحداث العينية المشخصة داخل العمل الأدبى. على أننا نستخلص مضمون عناصر الخارج الموضوعى وأحداثه ووقائعه بما نسميه القانون العلمى. فالقانون العلمى هو ثمرة عملية استخلاص العلاقة العامة التى توحّد بين العناصر الاجتماعية والطبيعية المتناثرة المتفرقة فى ظاهرها. بهذا القانون الكلى ندرك الدلالة العامة لهذه العناصر من أحداث ووقائع ومواقف. وقد يقترب المضمون فى العمل الأدبى من مفهوم القانون العلمى مع الاختلاف الشديد بين طبيعة العلم وطبيعة الأدب. أى أننا نتكشف المضمون العام والدلالة الكلية للعمل من عناصره المتناثرة والمتنوعة والموجودة فى تشكيله وبنائه العام. ولهذا فمضمون العمل الأدبى ليس انعكاسا كذلك لمضمون خارج هذا العمل. فمضمون العمل الأدبى مستخلص من عناصره الداخلية ووحدته. والمضامين المعبرة عن حقائق الواقع مستخلصة من دراسة وتحليل هذه الحقائق. ولهذا فالتماثل بين دلالة أو مضمون عمل أدبى، ودلالة موقف اجتماعى خارجى لكاتب هذا العمل لايعنى انعكاسا. حقا، إن اكتشاف مضمون العمل الأدبى ودلالته لاينبغى أن تكون مسبوقة على تحليل العمل الأدبى وتقييمه، أو مفروضة عليه بسبب معرفة مسبّقة بموقف كاتبه، فإن حدث هذا يكون خروجا على الممارسة النقدية. وإنما ينبغى أن يستخلص المضمون ـــ كما ذكرنا ـــ من الدراسة المحايثة للعمل الأدبى نفسه. وقد يكون هذا المضمون معبرا بحق عن رؤية الأديب ومواقفه الاجتماعية والإنسانية، وقد لايكون كذلك بل قد يكون مناقضا له. ولكن هذا المضمون سيكون تعبيرا عن رؤية كلية للحياة الخارجية عامة سواء كانت نفسية أو اجتماعية أو طبيعية. وعلى هذا فالقول بالمضمون الذى هو ثمرة الصياغة هو نفسه الذى يبعد العمل الأدبى عن أن يكون انعكاسا مباشرا للواقع الخارجى، ولو تماثل أو تشاكل مع مضمون لموقف

خارجى. وفى تقديرى أن هذا هو جوهر النص النظرى الذى أسماه د. طه حسين: «يونانى فلا يقرأ»، واعتبره مجرد دعوة إلى تسجيل وثائقى فوتغرافى للواقع وشايعه فى ذلك عدد كبير من الأدباء والنقاد والباحثين، كان من بينهم د. عصفور، رغم أنه يشير إلى دلالة قريبة إلى هذه الدلالة التى عرضناها لمفهوم المضمون، وذلك فى نقده للطابع الجزئى لتحليل د. طه حسين للنص الأدبى «بدل النظر إليه بوصفه مضمونا متحدا لصورة كلية» [نفس المرجع ص١٨٧].

ولاشك أن التطبيق الذى قمنا به فى كتاب «فى الثقافة المصرية» لم يكن دقيقا فى التعبير عن هذه الرؤية النظرية، بل لقد خذلها فى أغلب الأحيان. ولعلنا قد أشرنا فى المقدمة التى كتبناها للطبعة القاهرية الثالثة من الكتاب إلى هذا الأمر وأرجعناه إلى عاملين: العامل الأول هو صدور هذه المقالات التطبيقية للكتاب فى لحظة سياسية واجتماعية صراعية محتدمة. بل كان المقصود بها المشاركة فى المعارك الوطنية والديمقرطية والاجتماعية آنذاك. وتغذيتها من خلال النقد الأدبى. أما العامل الثانى فهو أننا كنا ندرك نظرياً طبيعة العلاقة بين الصياغة والمضمون، وبين الأدب والواقع على النحو الذى ذكرناه، ولكننا فى الممارسة النقدية لم نكن نملك الأدوات الإجرائية الملائمة لاكتشاف آليات هذه العلاقة. وخاصة فى تجليها الإبداعى.

وفى تقديرى ــ بدون محاولة تبريرية ــ أن هذا كان الطابع الأغلب لكثير من الكتابات النقدية فى العالم عامة، وفى البلاد التقدمية وبلدان العالم الثالث بوجه خاص. ولكننا حتى فى حدود التطبيق الناقص كنا نضيف جهدا إلى جهود الخروج من حدود النقد اللغوى والانطباعى والنفسى والأكاديمى عامة. ولعل بعض كتاباتنا التطبيقية النقدية التالية لمرحلة الخمسينيات أن تكون أكثر تعبيرا عن رؤيتنا النظرية التى عرضت

لها فى الفقرات السابقة.

وإن كنت أعترف بموضوعية كاملة، أن قضية كشف الدلالة الداخلية للعمل الأدبى، لا تزال قضية إشكالية، تتراوح بين الوصف البنيوى السكونى الشكلانى، أو التحليل التفكيكى، أو الدراسة الأسلوبية أو السيميوطيقية أو التفسيرية الخالصة. وبرغم ماتحققه هذه الاجتهادات من إضافات قيمية فى مجال الدراسة العلمية المتخصصة، فإن النقد الأدبى لايزال يبحث فى بحر الإبداع عن دلائل مرشدة.

ونعود إلى حوارنا مع الدكتور عصفور، الذى لايقف عند ما قدمناه من توضيح، وإنما يمتد إلى محاور أخرى ، أثق أن الحوار حولها سيكون موضوعيا بعيدا عن تلك الاتهامات المجحفة والتجنى الذى يبطن مواقف شخصية ومحاولات الاستعلاء والتشويه والاستخفاف التى نستشفها للأسف فى بعض التعليقات على كتاب «فى الثقافة المصرية».

إن د. عصفور لم يكتف بالقول بأن صنيعنا النقدى الواقعى، كان أقرب إلى مزالق المحاكاة، وأنه خلط خلطا خطرا بين النقد الأدبى والسياسة العملية، بل إنه انتهى كذلك إلى هذا السؤال المثير حقا: «هل هناك خلاف جذرىّ بين هذه الصيغة النقدية المنتسبة إلى الواقعية والصيغة التوفيقية عند طه حسين؟» [المرجع السابق ص١١٣] ويقول: «إذا كان العمل الأدبى يصدر عن المجتمع فيصبح مرآة تعكسه، ثم يعود هذا العمل فيؤثر فى المجتمع فيصبح مرآة تغيّره. فليس هناك أى فارق جذرى بين موقف طه حسين وخصوم الخمسينيات من الواقعيين (..) إنه واقع معهم فى إطار نفس الموقف بكل مزالقه التى تنطوى على السلب فتحول الأدب إلى محاكاة وتجعل التغير فى الأدب صدى آليا لتغير المجتمع» [ص١١٤] ولعل هذا يفرض علينا أن نعرض باختصار شديد ما

يقصـــده د. عصفور بتعبير الصيغة التوفيقية عند طه حسين. ويبدو أن «اليوناني الذى لا يقرأ» سينتقل إلى موقف التوضيح إن لم يكن الدفاع عن ناقده الأول طه حسين!

يرى د. عصفور بدراسته التفصيلية العميقة المدققة لكل ماكتبه د. طه حسين من دراسات أدبية ومقالات نقدية إلى أن النقد الأدبى عند طه حسين ذو رؤى أو نظرات ثلاث: الأولى تسعى للربط بين الأدب والعالم الخارجى أى المجتمع، والثانية بين العمل الأدبى وذات الأديب، والثالثة بين العمل الأدبى والعصر أو الإنسانية التى تتجاوز المجتمع والفرد. على أن هذه الرؤى الثلاث لايلغـى بعضها بعضـا، بل نجدها ـ كما يذهـب د. عصفور ـ متجاورة فى مشروع طه حسين النقدى. وبرغم مابينها من اختلاف وتباين، فهناك شئ مشترك يوحد بينها هو مايمكن أن ترمز إليه المرآة. فكل رؤية من تلك الرؤى إنما هى تعبير عن انعكاس موضوع الأدب عن أصل خارجه، سواء كان هذا الأصل مجتمعا أو ذاتا أو عصرا. وهذا التجاور بين هذه الرؤى أو المواقف الانعكاسية، رغم تباين موضوعاتها التى تعكسها هو الذى يدفع د. عصفور إلى القول بالسمة التوفيقية فى مشروع طه حسين النقدى.

هناك جذر مشترك هو الانعكاس المرآوى، وهناك اختلاف موضوع الانعكاس، بما يعنى تعدد المرايا، ثم هناك التجاور بين هذه المرايا. على أنه برغم هذه الثلاثية الانعكاسية فإنها تنطوى على ثنائية بينها جميعا. هذه الثنائية هى ثنائية موضوع وصورته فى المرآة، أصل وصورته فى الأدب. هذه هى باختصار شديد للغاية دلالة التوفيقية التى يصف بها د. عصفور مشروع طه حسين النقدى.

ودون أن ندخل فى تفاصيل أبعد من ذلك ، على أهميتها، نعود

إلى السؤال الذى أثاره د. عصفور: هل هناك خلاف جذرى بين الصيغة النقدية المنتسبة إلى الواقعية والصيغة التوفيقية لطه حسين؟ هل هناك فارق بين أن يقول د. عبد العظيم أنيس أن نجيب محفوظ كاتب البورجوازية الصغيرة لأن أدبه يعكس طبقته وأن يقول طه حسين أن أدب «مونتنى» و«رابليه» فى القرن السادس عشر «يصور حياة الطبقة الفرنسية التى كانا يعيشان فيها أصدق تصوير» و«هناك عند طه حسين تواز لافت بين الصورة وموضوعها، بين العمل الأدبى والمجتمع. إنه ينقلنا دائما من العمل إلى أصله. [ص١٢١] ويقول د. عصفور: «إن أثر العمل الفنى فى سجن المشاكلة مع «الحياة الواقعة» وإخضاعها المحكم لقانون العلة، يؤكد أننا فى قلب المحاكاة الذى ينبض دائما بالصدق. والصدق تطابق بين طرفين. وعلاقة يذعن فيها المعلول لعلته. ومادمنا فى قلب المحاكاة النابض بصدق المطابقة، فإننا لن نكن أصحاب أدب وفن بل أصحاب تصوير وتسجيل» [ص١٢٢].

ولهذا فهو يرى أن طه حسين فى إطار صيغته التوفيقية يجعل من البعد التاريخى الوثائقى للأدب أحد جوانب قيمته التى يجب على الناقد أن يعنى بها. ويقول: إن «فى هذا الإيمان بخطورته التى تؤدى إلى النظر إلى الأدب بوصفه وثيقة، وهو نظر كامن فى طبيعة تشبيه المرآة نفسه. فما دام الأدب يعكس حقائق تتصل بالجماعة فهو وثيقة اجتماعية تاريخية بالضرورة. ومادام ما فى الأدب من انعكاس حقائق خارجية أمر يرتبط بماهيته ووظيفته بوصفه مرآة، فمن المنطقى أن يمثل هذا البعد جانبا من جوانب قيمة العمل الأدبى. فيختلط دور المؤرخ بدور ناقد الأدب، وتتحد قيمة العمل الأدبى مع صدقه التاريخى». [ص ١٢٦].

وقد لايتيح لنا هذا المجال الضيق الدخول فى تفاصيل حول هذا الموضوع. فحسبنا هذه الإشارة السريعة التى يريد بها د. عصفور تأكيد

المشاكلة والتماثل بين الموقف النقدى لطه حسين والموقف النقدى لواقعيّى الخمسينيات، على أساس هذا الانعكاس الحرفى للواقع الخارجى.

وقد يهمنى فى البداية أن أوضح الفرق بين رؤية طه حسين النقدية للواقع الاجتماعى الخارجى ورؤية كتاب «فى الثقافة المصرية». فرؤية د. طه حسين، للواقع الخارجى سواء فى الصورة الجبرية فى العلاقة بين الأدب والمجتمع التى استمدها من «تين»، وأسس عليها رسالته الأولى «تجديد ذكرى أبى العلاء»، أو فى الصورة الأقل جبرية والتى نقد بها مفهوم «تين» كما جاء فى كتابه «فى الشعر الجاهلى» أو «فى الأدب الجاهلى». أو فى بقية كتاباته الأخرى التى جاءت بعد ذلك، أقول: إن هذه الرؤية إنما تعبر عن علاقة بين الأدب والبيئة الاجتماعية بشكل عام. ومفهوم البيئة الاجتماعية مفهوم يعبر عن الظواهر والسمات الخارجية ولايغوص فى التحليل الطبقى الصراعى فى المجتمع . ولعل كتاب «العقاد»: «شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى» يقدم صورة جلية لهذا المفهوم الخارجى البرانى للبيئة الاجتماعية. أما رؤية كتاب «فى الثقافة المصرية» للمجتمع فهى رؤية للبنية الطبقية الصراعية للمجتمع موضوعيًا وتاريخيًا. ولهذا فالمضمون الأدبى لايصور مظاهر لبيئة خارجية، اجتماعية أو طبيعية كما سبق أن ذكرنا، وإنما يعبر عن دلالة الصراع الاجتماعى الدائر فى المجتمع والمواقف المختلفة منه وانعكاس ذلك أدبيا فى الدلالة الكلية للعمل الأدبى. فالأدب لايعكس مجرد مظاهر البيئة أو ظواهرها المختلفة وتأثيرها على شخصية الأديب، أو على بعض صفات أعماله الأدبية، وإنما يعبر بمضامينه عن الدلالات والمواقف الأيديولوچية والفكرية والشعورية الكامنة فى المجتمع، وراء مظاهره وعناصره الصراعية المختلفة. ولهذا فهو لايصور وإنما يكشف ويستخلص ويبلور وينتج مضمونا كليا دالاً ومما يبعده نظريا على الأقل عن مفهوم الانعكاس المباشر. أما مفهوم البيئة والمجتمع

والخارج عند طه حسين فمفهوم ـــ كما ذكرنا ـــ أقرب إلى السكونية الاجتماعية، وأقرب إلى تصوير الأوضاع الاجتماعية، لا التعبير عن آلياتها وديناميانها ودلالاتها الطبقية الكلية الخبيئة.

ونلاحظ أن نقد د. عصفور لمفهوم الانعكاس يكاد يلغي تماما السببية الاجتماعية، وأثرها في العمل الأدبي، مما يكاد يجعل العمل الأدبي عنده منبت الصلة بواقعه الاجتماعي. وتكاد رؤيته لهذا أن تكون على نقيض رؤية د. دراج التي تقول بالسببية الاجتماعية، وإن يكن بشكل أقرب إلى الميكانيكية والجبرية. وإذا كان د. عصفور ينقد كتاب «في الثقافة المصرية» بسبب طغيان هذه السببية الاجتماعية، فإن د. دراج ينتقده بسبب انعدام هذه السببية. وكلا الرأيين على اختلافهما لا يعبران تعبيرا صحيحا عن حقيقة المفهوم الجدلي للسببية الاجتماعية في منظور كتاب «في الثقافة المصرية».

ولعل د. عصفور ـــ في كتابه «المرايا المتجاورة» على الأقل ـــ فيما أعرف ـــ يجعل من كل إحالة في الأدب إلى واقع خارجه علاقة انعكاسية مباشرة. إنه يكاد يعبر بهذا عن رؤية مفارقة للأدب تكاد تقترب مما يسميه البعض بالأدب في ذاته، المستقل عن كل ماعداه. فكل قول بمرآة أدبية تعكس ما هو خارجها هو عنده انعكاس يخرج بالأدب عن أدبيته، ويجعل منه وثيقة اجتماعية وتاريخية. وهذا ما قد يوحي بأن د. عصفور في مرحلة تأليفه لهذا الكتاب كان أقرب إلى المدرسة البنيوية لا في توجهها الماركسي عند ألتوسير ـــ وماشيري وبولنزاس الذين تأثر بهم د. دراج، ولا في توجهها التكويني عند لوسيان جولدمان الذي تأثر بمدرسته الدكتور محمد برادة، وإنما في توجهها الشكلي الخالص. ولعل هذا هو السبب وراء إلصاقه لمفهوم الانعكاس المرآوي المباشر على رؤية الدكتور طه حسين، ورؤية كتاب «في الثقافة المصرية» ـــ على اختلاف الرؤيتين ـ

للعلاقة بين الأدب والمجتمع، أو بين الشكل والمضمون أو بين الألفاظ والمعاني، والصورة والمادة في الأدب. وأخشى أن يكون د. عصفور قد أقام شبكة من الثوابت المفهومية دفعت بمنطقه التحليلي - برغم دقته وعمقه - إلى الحسم القاطع بالنسبة لبعض الاجتهادات النقدية، مما أدى إلى إخفاء وتغييب تفاعلاتها وتداخلاتها من ناحية وتطورها وجدليتها من ناحية أخرى.

وأكاد أشير إلى ثلاثة مفاهيم أساسية. أول هذه المفاهيم هو مفهوم المرآة التي قد نجدها بشكل أو بآخر، بدلالة أو بأخرى، عند العديد من كتاب هذه المرحلة من الثقافة المصرية، وعند كثير من الكتاب في الثقافة العالمية عامة. ولكننا نجد هذا المفهوم قد قلّصه د. عصفور في مفهوم أحاديّ عند طه حسين هو مفهوم الانعكاس المباشر، مع أن المرآة قد تكون لها أكثر من دلالة، ولاتقتصر دلالتها على مجرد انعكاس الشيء نفسه. فقد تكون كشفًا لخفايا باختلاف زواياها ومدى تركيزها تبعيدا أو تقريبا، تضخيما أو تصغيرا، تشويها أو تجميلا، تجلية معرفة أو تغييبا، تجميعا لمتفرقات أو تفريقا لوحدات. فحتى الفوتغرافيا — كما أشار د. عصفور نفسه إشارة سريعة — لا تعبر عن انعكاس تسجيلي مباشر، بل لعلها تعبر عن مضامين ودلالات، بل تضيف إلى الأصل أبعادا وأعماقا، فلاتكون مجرد وسيلة لبناء صورة معكوسة بشكل حرفي.

أما المفهوم الثاني فيتعلق بالقول بالتجاور بين ظواهر الانعكاس الثلاث: الاجتماعية، والذاتية والإنسانية التي يقول بها د. عصفور. فلا شك أننا نجد عند د. طه حسين هذه العلاقات الثلاث في دراساته الأدبية وكتاباته النقدية. ولكننا قد لانجدها دائما في هذا المنظور التجاوري يتضمن معنى الثبات المنهجي. بل سنجد منهجية د. طه حسين تختلف في رؤيته الاجتماعية الجبرية التي نجدها في رسالته الأولى عن أبي العلاء التي

كان يتأثر فيها بكتابات تين ـــ كما سبق أن ذكرنا ـ عن رؤيته الاجتماعية فى كتابه «فى الشعر الجاهلى» أو «فى الأدب الجاهلى» بعد تأثره بمنهج لانسون ـ وسنجد أن حدود وأعماق ودلالات رؤيته الاجتماعية تختلف فى مراحل حياته، وفى أنماط دراساته ومقالاته وتعليقاته الأدبية المتنوعة، وإن وجدنا نصا فى بداية كتاباته يماثل نصا فى أواخر كتاباته يعبر عن هذا المفهوم الاجتماعى الجبرى، سنجد ثباتا لمفهوم العلاقة بين الأدب والمجتمع، ولكننا سنجد هذا المفهوم مختلفا أو معدّلا، أو متطورا بمستوى أو بآخر فى المشروع الدراسى والنقدى العام للدكتور طه حسين. إن جذرا أساسيا من جذور فكر طه حسين هو الجذر التاريخى والعقلانى. وبهذا الجذر فى جانبه التاريخى، وجانبه العقلانى لايكشف عن ثبات مطلق لهذه الدلالة الجبرية للعلاقة بين العمل الأدبى والمجتمع، فضلا عن الجانب الجمالى أو الفنى الذى يضيفه د. طه حسين إلى العمل الأدبى والذى يخلخل بالضرورة كذلك هذه الدلالة الجبرية.

ونستطيع أن نقول الأمر نفسه بالنسبة لموضوع العلاقة بين العمل الأدبى وبين المجتمع أو الذات الداخلية أو بينه وبين عصره والإنسانية عامة. بل لعلنا نجد تداخلا فى دراسة د. طه حسين بين هذه الظواهر الانعكاسية الثلاث: الاجتماعية والذاتية، والإنسانية، وليس مجرد تجاور، بحيث تتوحد بهذا التداخل الصورة التى يرسمها لشخصية أدبية من الشخصيات أو لعصر من العصور. أما المفهوم الثالث فهو عدم الفصل المنهجى الواضح فى كتاب د. عصفور بين دراسات الدكتور طه حسين الأدبية ومقالاته النقدية. إن أغلب ماكتبه د. طه حسين عن أثر المجتمع أو الذات الفردية أو الإنسانية فى الأدب ليس من قبيل النقد الأدبى، وإنما هو من قبيل الدراسة الأدبية. ولهذا نجد تمايزاً منهجيًا بين غلبة الجانب التحليلى العقلى فى دراساته الأدبية وغلبة الجانب الانطباعى التذوقى فى مقالاته النقدية، وإن لم

تفتقر هذه المقالات أحيانا إلى جانب عقلى أو علمى فى منهجها.

ولاشك فى الطابع التوفيقى للمشروع الأدبى للدكتور طه حسين، كما يقول د. عصفور ولكنه أقرب إلى الانتقائية التى تختلف باختلاف طبيعة الموضوع الواحد، وباختلاف طبيعة مايكتب، هل هو دراسة، أم نقد أدبى أم حديث نقدى ــــ على حد تعبير د. عصفور ـ أم هو تعليق فى صحيفة يومية أقرب إلى التعريف بكتاب أو برواية أو بديوان شعر.

فضلا عن التداخل والتطور الذى يطرأ على عناصر هذا المنهج الانتقائى نفسه الذى كان يتحرك بشكل عام فى تناوله للأدب فى إطار رؤية متعددة الجوانب تجمع، وتتراوح بين التناول التاريخى والتناول العقلى العلمى، والتناول التحليلى، والتناول الاجتماعى، والتناول النفسى والتناول الذوقى والانطباعى والجمالى والقيمى عامة. إن د. طه حسين عالم، وأستاذ جامعى، وفنان مبدع للأدب، ورجل ذو مسئوليات اجتماعية عامة ومتنوعة، وكان محور صراعات فكرية وسياسية وأدبية مختلفة. ولهذا فمن الصعب أن نحدد له نظرية أدبية محكمة البناء صارمة المنهج فى كل مايكتب على اختلاف مستوياته، دون أن يعنى هذا بالطبع إهداراً لكل ماتتسم به كتاباته الجوهرية من إطار متسق موحد، رغم تنوع عناصرها وتفاوت مستواياتها واختلاف مناهجها.

إنه إطار عام ـ كما ذكرنا ـ من الرؤية التاريخية والعقلانية والتحليلية والاجتماعية والنفسية والإنسانية والذوقية والانطباعية والإحساس العميق المرهف بالجمال والإبداع، والحرص الدائم العنيد على الحرية والليبرالية والكرامة الإنسانية وإرادة الفعل والتغيير والتجدد والتفتح الإنسانى. ولهذا فقد يكون من الخطأ منهجيا أن نحدد بشكل قاطع معالم الرؤية النقدية عند طه حسين فى كل ماصدر عنه من كتابات، أيا كانت طبيعتها ومستواها

وغايتها وملابساتها. فلابد من التفرقة فى العديد من هذه الكتابات بين العابر والجوهرى. ولاشك أن الواقع الخارجى والباطنى الذاتى والإنسانى عامة، كان ينعكس فى كل مايكتب د. طه حسين من دراسة أونقد أو إبداع. ولكن ليس صحيحا ـ فى تقديرى ـ أن الانعكاس فى النقد الأدبى عند د. طه حسين كان انعكاسا واقعيا وثائقيا وليس انعكاسا فنيا. ولاشك أن هذه الكلمات تحتاج إلى دراسة تفصيلية لإثباتها. ولكن حسبنا فى هذا المجال الضيق أن نقتصر على وقفة أخيرة سريعة حول ما يراه د. عصفور من انعكاسية مباشرة فى النقد الأدبى عند طه حسين.

فى تقديرى، بشكل عام، أن مدرسة طه حسين هى أقرب إلى الدراسة الأدبية منها إلى النقد الأدبى. وإذا كانت دراساته الأدبية تعتمد على الجانب التحليلى العقلانى العلمى ـ كما ذكرنا من قبل ـــ فإن مساهماته النقدية الأدبية يسيطر عليها الطابع الذوقى الانطباعى، دون أن تخلو أحيانا من الجانب العقلانى فى الوقت نفسه. وهذا هو مايجعل مدرسته الأدبية ذات طابع توفيقى انتقائى. وإذا كان د. عصفور قد وجد فى رمز المرآة وحدة ترتكز عليها مناهج الدكتور طه حسين الأدبية سواء الدراسية منها أو النقدية وأقام على هذا الأساس رأيه فى الصفة الانعكاسية المباشرة فى مشروع طه حسين الأدبى عامة، فقد أشير إلى مفهوم آخر اعتبره أساسا يرتكز عليه هذا المشروع هو مفهوم الصدق. وقد لايكون هناك فارق بين مفهوم الصدق ـ هذا المفهوم المعنوى القيمى ـــ ومفهوم المرآة ـــ هذا الرمز المادى ـــ فالمرآة تصدق صدقًا مباشرًا فيما تعكسه من وقائع، لو أخذناها بشكل موضوعى ثابت. ولكن الصدق ليس مجرد مرآة عاكسة. وإنما هو معيار للحقيقة. ولست أقصد هنا الصدق بمعناه الأخلاقى، وإنما بمعناه المعرفى. وإذا كان الصدق بمعناه المعرفى فى مجال الدراسات الأدبية يمكن أن يصبح مرادفًا للعلم والعقلانية والموضوعية، فإنه فى مجال

النقد الأدبي قد يصبح بالفعل معياراً للمطابقة بما يهدر القيمة الفنية الإبداعية للأدب.

ولعل هذا هو ما أضعف بعض الأحكام النقدية عند طه حسين. إلا أن الصدق عند طه حسين فى كثير من تطبيقاته النقدية ليس صدقا معرفيا، وليس صدقا أخلاقيا، إنما هو صدق تعبيرى أو بتعبير آخر صدق شعورى متلائم مع الحقيقة، أى مع تجربة ذاتية، وبيئة اجتماعية وعصر. إنه ليس مجرد صدق اجتماعى تاريخى، وبالتالى ليس محاكاة بل هو صدق شعورى أو بتعبير طه حسين صدق فنى. ويقصد بالصدق الفنى التعبير عن الشخصية من ناحية وبلغة ملائمة للحياة والعصر من ناحية أخرى. وهو بهذا المعنى تعبير عن الحرية، تعبير عن التحرر من الضرورات والتقاليد والموروثات والمفروضات الخارجية. ولهذا يكاد الصدق الفنى عند طه حسين أن يكون مرادفا لمفهوم الحرية وإذا كان الجمال عند العقاد مرادفا للحرية، فإن الصدق الفنى عند طه حسين هو الذى يرادف الحرية. والصدق الفنى عند طه حسين هو ما يتركه فى سامعه وقارئه من انفعال بما يحمله من صور ودلالات عبر تشكيله الجمالى الخاص. والكذب فى الشعر بهذا المعنى هو صدق فنى، إذا استطاع أن يحقق هذا الانفعال. ولهذا فالصدق الفنى عند طه حسين هو مركب من العناصر الموضوعية والذاتية والجمالية.

على أن طه حسين عندما أثار مسألة الصدق الفنى لم يقدم معيارا دقيقا إجرائيا للحكم النقدى بمقتضاه وإنما قدم معيارا غامضا هو الذوق والانطباع الذى استعان به فى نقده الأدبى التطبيقى. ولا شك أن هذا المعيار الغامض هو نقطة البداية الأولى فى كل نقد أدبى ينتقل بعده إلى التحليل والتفسير والتقييم. على أن الصدق الفنى عند طه حسين يرتبط أحيانا بمفهوم الدلالة الكلية للعمل الأدبى وليس لمعانيه الجزئية المتناثرة أو لمجرد جمالياتها التى نتذوقها بقراءتها. وبالتالى فهو وإن عبر عن حقيقة

كلية موجودة أو يمكن استخلاصها في الواقع الخارجي أو النفسي ولكنه ليس انعكاسا. إنه ثمرة تفسير للعمل الأدبي وكشف لدلالته ومضمونه. وما أكثر الأمثلة التي لا يتاح لنا الإشارة إليها، ولكن حسبنا منها هذه المقارنة التي أقامها د. طه حسين بين القراءة الكلية لكتابي أبي العلاء المعرى: «لزوم مالايلزم» و«الفصول والغايات» والدلالة العميقة لروايات فرانز كافكا الثلاث: القضية والقصر وأمريكا. وفي القسم الثاني من كتاب د. عصفور «المرايا المتجاورة» وبخاصة في الفصل الثاني والثالث، أمثلة عديدة على ذلك، وإن لم يستخلص منها د. عصفور دلالتها الكلية. إن المسألة إذن ليست انعكاسًا مباشرا، وإنما محاولة لاكتشاف الدلالة العامة في العمل، وإن تكن مماثلة للدلالة العامة في الواقع الخارجي وليس في هذا انعكاس بل استخلاص لدلالة في الأدب وبلغة الأدب هي تعبير عن دلالة موضوعية في الواقع. ولو اعتبرنا هذا انعكاسا مباشرا، لكان كل أدب وفن، وكل فكر وكل علم هو مجرد مطابقة وانعكاس مباشر، مهما اختلفت أساليب التعبير الأدبية أو الفنية أو الفكرية أو العلمية ويخلو تماما من كل اكتشاف أو إبداع.

خلاصة الأمر، أننا لا نستطيع أن نحكم على نقد طه حسين بالانعكاسية المباشرة لمجرد أنه يكتشف علاقة أو يقيمها بين دلالة ما، أو معنى ما في العمل الأدبي وبين ما هو خارج العمل الأدبي سواء كان مجتمعًا أو ذاتًا أو عصرًا.

وهكذا يصدق حكم د. عصفور بتماثل ووحدة الرؤية بين نقد طه حسين. ونقد صاحبي «في الثقافة المصرية» سواء كان ذلك بسبب ما يقوله د. عصفور عن مفهوم الانعكاس المباشر عند كليهما، أو بهذه المحاولة التي أحاولها لاستبعاد هذا المفهوم أو على الأقل التخفيف منه في بعض جوانب من نقد د. طه حسين، تأكيدا لاحترام طه حسين وحرصه

على القيمة الأدبية والجمالية والاستقلال الذاتى النسبى للأدب، وهو ما يحرص عليه ويؤكده كذلك كتاب «فى الثقافة المصرية » على أن الحوار مع د. عصفور يفتح مزيدا من آفاق الإجتهاد فى مجال النقد الأدبى والفكر عامة. ويبدو أن قراءات « يونانى فلا يقرأ» لم تتوقف بعد أربعين عاما على بدئها، وعشرين عاما من وفاة الدكتور طه حسين، وهذا معنى من معانى الأهمية الكبيرة الباقية المستمرة المتجددة والملهمة للدكتور طه حسين فى حياتنا الثقافية.

أساليب السرد فى الرواية العربية*

قليلون هم النقاد فى أدبنا العربى المعاصر الذين يتسلحون فى كتاباتهم النقدية بمفاهيم ومناهج نظرية متسقة محددة، يحرصون على أن يجعلوها موضع تطبيق واختبار. وهى مفاهيم ومناهج مختلفة ومتعارضة، مما يعمق الحوار المعرفى والجمالى فى ثقافتنا العربية عامة. ومن هؤلاء النقاد الأستاذ الدكتور صلاح فضل.

فى تعليق قديم لى عن كتابة له عن أمل دنقل، كدت أنتهى – إن لم أكن قد انتهيت بالفعل – إلى القول بأنه يقف فى حدود النقد البنيوى. على أننى بمتابعة كتاباته النقدية المتعددة والمتنوعة، تبينت أنه يستفيد بالفعل بهذا النقد البنيوى، إلا أنه يسعى بدأب إلى تطوير أدواته النقدية، وإغنائها بمختلف الاجتهادات الجديدة فى مجال النقد الأدبى، فضلا عن اجتهاده الخاص. ولعل الهم المنهجى الأكبر الذى يسيطر على كتاباته الأخيرة هو تحديد التقنيات المهيمنة فى التعابير السردية الأدبية عامة، محاولا الكشف عن تجلياتها المختلفة، بعد أن طاف طويلا بمختلف المحددات النظرية للدراسات النصية. ولعل كتابه «أساليب السرد فى الرواية

* أ. د. صلاح فضل: أساليب السرد فى الرواية العربية، دار سعاد الصباح.

العربية» أن يكون من أبرز مساهماته فى هذا الشأن.

فى هذا الكتاب، يختار د. فضل هدفه بشكل محدد. فهو يحرص على تجنب « صعوبة النقد الحديث واستعصائه على القارئ العادى» [ص٩] بما يمتلئ به من منهج أكاديمى خالص يستند إلى الرسوم والجداول البيانية المجافية بطبيعتها للحس الفنى والتذوق النقدى للألوان الشعرية المتفاوتة [ص٨] دون أن يعنى هذا الاستغناء عن هذا المنهج، وإنما يكون القاعدة المعرفيــة الصلبة «التى تنطلق منها وعلى هديها الممارسات النقدية العامــة التى لا تفقد بهجة المصاحبة الحميمة للنصوص بمنطق الأدب ولغته الأثيرة» [ص٨].

وتأتى كتابات الدكتور صلاح فضل تطبيقا مخلصا لهذا، فهى فى الحقيقة معالجة نقدية لا تفتقد الركائز النظرية المتسقة العميقة، وإن تكن تتسم فى الوقت نفسه بالمعايشة الحميمة للنص الأدبى تحليلا وتقييما، بلغة تجمع بين الدقة والرصانة من ناحية والجمال والحيوية من ناحية أخرى، فضلا عن سعة الأفق الثقافى. وقد نتفق أو نختلف مع النتائج التى تنتهى إليها دراساته، ولكن تبقى دائما قيمتها الجادة المتميزة.

يحرص د. فضل منذ البداية على تأكيد أن النقد المعاصر «لم يعد يتحدث عن المادة القصصية أعتمادا على مضمون الخطاب السردى، وتوجهاته المذهبية، فقد انتهت ــ كما يقول ــ سيادة الأيديولوچيا وشعاراتها القديمة» [ص٩] ولهذا فقد كان مسعاه هو أن «يستخلص من جملة المعارف التقنية فى السرديات عددا من المؤشرات الدالة» [ص١٠] التى تسمح «بإقامة تصنيف نوعى جديد للأساليب السردية، أى تحديد تقنيات السرد المختلفة» ولقد أفضت قراءته لعدد من الروايات إلى بلورة ملامح لثلاثة أساليب سردية مختلفة، هى الأسلوب الدرامى، والأسلوب الغنائى

والأسلوب السينمائى. والملاحظ أن هذه الأساليب الثلاثة مستمدة من أجناس وأنواع أدبية وفنية هى المسرح والشعر والسينما.

ويرى د. فضل أن هذه الأساليب السردية الثلاثة إنما ترتكز على ثلاث مجموعات ثنائية من العناصر الروائية هى الإيقاع والمادة والرؤية. فالإيقاع كما يقول ينجم عن حركتى الزمان والمكان، والمادة هى حجم الرواية وطبيعة لغتها، أما الرؤية فتتعلق بكيفية عمل الروائى وتوجيه المنظور [ص١١] وليس ثمة فاصل بين هذه العناصر ــ كما يقول د. فضل ــ وإنما الفصل بينها فصل إجرائى تحليلى خالص. ولهذا ففى الأسلوب السردى الدرامى يسيطر الإيقاع، بمستوياته الزمنية والمكانية، ثم يعقبه فى الأهمية المنظور ثم المادة. أما الأسلوب الغنائى فتغلب عليه المادة ثم يعقبها فى الأهمية المنظور ثم الإيقاع. أما الأسلوب السينمائى فيسود فيه المنظور، ويأتى بعده الإيقاع ثم المادة [ص١٢] ويخرج د. فضل الملحمة من هذا التصنيف، برغم أنه يجدها فى العديد من الروايات العربية المعاصرة التى تهيمن فيها المادة الروائية على بقية العناصر، وإن يكن يجعل الصبغة الملحمية أقرب إلى الأسلوب الغنائى. وهكذا، فإن ما يميز أسلوبًا سرديًا روائيًا عن أسلوب آخر هو مدى هيمنة عنصر من هذه العناصر على ما سواه:

وتأسيسا على هذا تبدأ قراءة د. فضل لبعض الروايات العربية المعاصرة، وتصنيفها مستبعدًا كما يقول الجانب الذاتى فى هذه الروايات أى أسماء مبدعيها أو شخصياتهم أو أقدارهم أو توزعهم الإقليمى أو الوطنى، ومستبعدًا كذلك توجههم الأيديولوجى أو المذهبى، حتى يصبح أساس التصنيف الوحيد الصالح للتمييز العلمى الصحيح هو نوع الأساليب التقنية الناجزة وجمالياتها الوظيفية [ص١٣].

وأجدنى اتساءل منذ البداية: ألم تكن هذه الأساليب التقنية المختلفة

للأساليب السردية المختلفة تحتاج إلى مزيد من الإيضاح بدلاً من فرضها بشكل توقيفى منذ البداية، ثم هذا الاستبعاد المنهجى القاطع للعوامل الذاتية والأيديولوچية فى دراسة الأساليب السردية، هل يتيح لنا بالفعل معرفة علمية صحيحة بهذه الأساليب؟! مع أن الملاحظة البارزة فى الدراسات التى قام بها د. فضل فى هذا الكتاب، هى بروز التقييم الأيديولوچى بشكل صارخ أحيانا على حساب الدراسة السردية. ولكن لعل بنية العمل المدروس قد فرضت عليه ذلك.

عذرا لهذا المدخل التساؤلى الذى ماقصدت به إلا القول بأنه كان من الضرورى أن يبدأ الكتاب بتفسيره للعناصر والسمات التى حددها لتقنياته المنهجية قبل أن يأخذ فى تطبيقاتها.

ولننتقل الآن إلى قراءة التصنيف الثلاثى الذى يعرضه لأسلوب السرد الروائى.

١ ـ السرد الدرامى: يقوم د. فضل بدراسة ما يسمى بالسرد الدرامى فى ثلاثة نماذج روائية هى «يوم قتل الزعيم» لنجيب محفوظ و«الولاعة» لحنا مينا و«خالتى صفية والدير» لبهاء طاهر.

وفى تأكيد ما يسميه د. فضل بالسرد الدرامى يتبين د. فضل فى رواية «يوم قتل الزعيم» عنصرين متعادلين فى هذا السرد هما الإيقاع والمفارقة. فالضفيرة المؤلفة من جدل هذين العنصرين ـ كما يقول ـ هى التى تفسر بنيته الدرامية وجهازه الدرامى المؤثر [ص٢٠]. على أن الإيقاع فى الرواية لا يعنى فى المقام الأول درجة سرعة أحداثها وإنما ـ كما يقول ـ سرعة عملية القص ذاتها التى يمكن قياس سلم إيقاعه من حذف واختصار وتعادل بين زمن الحكاية وزمن القول، والتباطؤ والتوقف. وهى جميعا تعبر عن الزمن فى سلم الإيقاع الروائى . إلا أن هذا الإيقاع يتداخل

بالضرورة مع منظور الشخصيات فى الرواية، مما يضاعف من تعقيده. ولهذا تكاد تخرج بنا الدراسة من نظام أسلوب السرد إلى بنية أحداث الرواية نفسها، وإلى التوازنات والمفارقات بين أحداثها وشخصياتها، التى يحرص د. فضل على تحديدها تحديداً كمياً، لبيان مدى التعادل بينها. ففى دراسته لقياس الإيقاع الروائى بين الإيقاع الكتابى والإيقاع الزمنى، ينتهى إلى القول بأن هناك تعادلاً بين الإيقاعين، وذلك فى المقارنة بين المشاهد الحوارية والسرد. وكذلك الشأن فى دراسته للعلاقة بين زمنية أحداث الرواية ووحدات الكتابة، فإنه ينتهى إلى تأكيد سيادة التوازن الدرامى. ثم هو يؤكد هذه الدرامية المتوازنة باستخدامه لقضية المفارقة التى نجدها سائدة فى الرواية. على أننا فى دراسته للمفارقة فى الرواية، نكاد نخرج من إطار السرد إلى إطار السياق الحدثى لا داخل الرواية وحدها بل خارجها [ص ٢٨ وما بعدها]. وهنا يبرز السؤال الأساسى حول مفهوم الدراما الذى يسبغه د. فضل على هذه الرواية سرداً وأحداثاً: هل التقابل أو التضاد بين الشخصيات والأحداث بما يقيمه من توازن، والمفارقة بما تقيمه من ازدواج فى المعنى الواحد، هو الذى يضفى الطابع الدرامى على السرد العام للرواية؟

أكاد أتصور عبر قراءة هذا الفصل الخاص بالسرد الدرامى فى رواية «يوم قتل الزعيم» أن مفهوم الدراما عامة عند د. فضل هو مفهوم يقوم أساسا على إيقاع الاتساق والتوازن بين طرفين متعارضين سواء فى المعنى النصى أو بين النص والواقع . وبرغم أن د. فضل يشير إلى سمة الصراع فى مفهوم الدراما إلا أن المفهوم السائد للإيقاع الدرامى عنده يفتقد الدلالة الصراعية والتجاوزية المتصاعدة لمفهوم الدراما. فضلا عن أن مفهومه الدرامى القائم على التقابل والمفارقة نستطيع أن نتبينه فى أغلب الأعمال الأدبية سواء كانت درامية أو غير درامية. بل أخشى أن أقول إن د. فضل - كما سنتبين بشكل أكثر تفصيلاً فيما بعد - يتبنى مفهوما معيارياً أساسياً

وحيدا للبنية الروائية ـ سواء كانت سرداً أو أحداثًا هى بنية الاتساق والتوازن والوحدة العضوية عامة، والتى تكاد هى نفسها أن تكون مفهومه الخاص للدراما السردية أو السرد الدرامى.

فإذا انتقلنا إلى دراسته لرواية «الولاعة» لحنا مينا، وجدنا أنه برغم تقييمه الكبير لها، باعتبارها « نموذج للأعمال الناضجة القوية، المستوفية للشرائط الفنية اللازمة والممثلة لتجربة الكاتب الكلية» [ص٤٦] فإنه سرعان ما ينتقل إلى تقييمها تقييمًا أيديولوچيًا بل ذاتيا قائلا إن « فجوة واحدة تظل فاغرة فاها فى قلب وروح حنا مينا وهى ارتباطه الحميم الموصول فكراً وإنتاجًا بالبناء الاشتراكى النضالى الذى ظل وفيًا له ولما يترتب عليه من أحادية المنظور الحيوى حتى اليوم» [ص ٤٧] فالتزامه الأيديولوچى هو الذى «كون رؤيته وتحكم فى طريقة اختياره لمادته السردية من «خامات الحياة المبذولة أمامه» ويخلص د. فضل إلى القول «بأن الخاصية المنبثقة من هذا الموقف والممثلة للملمح الأسلوبى الأبرز لديه هى تراجع اهتمامه بالتقنيات الفنية الروائية المحدثة أمام استجابته العفوية لضغط مادة الواقع عليه» [ص٤٧].

وأتساءل هنا: إذا كان لدى حنا مينا ـ كما يقول د. فضل ـ «شراهة عظمى فى تسجيل نمط الحياة التى اكتوى بها فنأ» ، فما الذى يعيبه إذا كانت نتيجة هذه الاستجابة وهذه الشراهة عملاً فنيًا ؟! ثم ماهو المعيار للحكم على القيمة الفنية لعمله؟ هل من الضرورى أن ترتبط هذه القيمة الفنية بتبنى التقنيات المحدثة؟ أخشى أن يكون الموقف الأيديولوچى لناقدنا الفاضل ـ وهو حقه ـ وليس الموقف الأيديولوچى المتضمن فى روايات حنا مينا، هو الذى صبغ هذا التقييم النقدى بل كاد أن يلغيه وذلك فى قوله «فإذا مددنا أبصارنا إلى مصير العالم الاشتراكى ذاته فى الآونة الأخيرة، لأدركنا أن المنعطفات الحاسمة لا تمضى فى الاتجاه

الهندسى المحتوم للاشتراكية وأن قصاراها هو تعديل مسار الرأسمالية لكى تصبح أكثر عدالة وإنسانية وأشد حفاوة بالتوازن بين الحريات الفردية والقومية (....) إن حركة الحياة قد خذلت هذا النوع من الحماس المذهبى وأوشكت أن تكذب رؤيته. ولو أن هذا الفنان العظيم كان أقل مذهبية وأشد انحيازا للقيم الحضارية الكبرى كما تجلى فى العلم والحرية والرخاء ، دون أن يجسدها فى سبيل الحصر فى الاستراتيچية الاشتراكية فحسب، لما كان فى وسعنا أن نلاحظ الآن هذه الفجوة الكبيرة فى أعماله بين الواقع والمثال، وهو الذى شبع تقريعاً للمثاليين المؤمنين» [ص٢٨] ولا مجال هنا لتقييم هذه الأحكام الأيديولوچية للأيديولوچية التى تبينها د. فضل فى أدب حنا مينا. ولكن لعل هذه الأحكام أن تتناقض مع حرص د. فضل فى بداية كتابه على تجنب تناول مضمون الخطاب السردى وتوجهاته الأيديولوچية.

على أن د. فضل ينتقل من هذا الموقف الأيديولوچى إلى تقييم نقدى عام لأدب حنا مينا، هو فى الحقيقة ـ كما يقول هو نفسه ـ مصادرة على المطلوب بحثه قبل القيام بهذا البحث يقول: «إن كاتبنا ظل أمينا للخطاب الروائى التقليدى إلى درجة كبيرة (....) وأنه لولا قدرته الفائقة على تفجير الطاقة الشعرية الكامنة فى الحياة عن طريق استثارة التوتر الدرامى الذى يهز قارئه على وجه التحديد لما استطاعت تجربته أن تعوض هذا الفقر الواضح فى طرائق توظيف التقنيات السردية المحدثة على ما فيها من صدق وحرارة» [ص٤٩] وهى فقرة تكاد تعبر عن معيارية مطلقة فى الحكم على العمل الأدبى ، فأى فقر فى التوظيف للتقنيات المحدثة، بل أى معنى لهذه التقنيات إذا استطاع حنا مينا بتقنياته الخاصة أن يفجر الطاقة الشعرية الكامنة فى الحياة، وأن يجسدها فى سرد يستثير التوتر الدرامى لدى قارئه!! وبنفس هذه المعيارية الأحادية المفروضة يرى د. فضل أن «الرواية شديدة

البساطة وسطحية الهندسة لأنها تستخدم ضمير المتكلم فحسب، وتسير فى خط زمنى أفقى منتظم طيلة صفحاتها ولا تقوى على توظيف تقنية تيار الوعى! ونموذج الشخصية فيها نموذج نمطى، مرسوم مؤدلج ولاوجود فيها لشخصيات حقيقية بكامل حضورها الفعلى وتناقضاتها الوجودية» [ص٥٢].

إلا أنه سرعان مايتحدث بعد ذلك عن تمايزات فى شخصيات الرواية التى يسجل بعضها «صوت الإنسان المتميز الفنى المفعم برائحة الوجود الفعلى» [ص٥٢] وإن عاد بعد ذلك يقلل من هذا التقييم بقوله « بيد أن هذا المذاق للكلمات والنبرات فى أصوات شخوص حنا مينا وولعه الشديد بالكتابات (....) لا يلبث فى رواية (الولاعة) أن يصبح لازمة ملحة تكاد تنم عن مهارة الصيغ أكثر مما تفعم برائحة الحياة» [٥٢ ـ ٥٣].

وإذا تساءلنا عن الطابع الدرامى لهذه الرواية، فإننا نتبينها أولا ـ على حد قول د. فضل ـ «فى ما بين المشاهد الحوارية فى الرواية، وقطعها السردية من توازن يضبط إيقاع الرواية ويضفى عليها طابعها الدرامى المميز» [ص٥٤]. إنه إذن طابع درامى ـ إن صح أنه كذلك ـ بين أسلوبين سردى وحوارى . ولكن الملاحظ هنا، أن المفهوم الدرامى عنده ـ كما أشرنا من قبل ـ يكاد أن يكون هو نفسه مفهوم التوازن. على أن مفهوم الدراما عنده قد يخرج عن الحدود الأسلوبية إلى حدود أحداث الرواية نفسها من ناحية، أو إلى حدود الصراع الخارجى من ناحية أخرى ، ود. فضل يجعل الصراع الأول صراعا مركزيًا ويسمى الصراع الثانى بالصراع الهامشى. أما الصراع المركزى فهو يدور فى نفس شخصية الفتى الصغير فى علاقته بأنثى ناضجة تبعده بأنوثتها عن براءته الأولى، أما الصراع الهامشى فيقول عنه د. فضل : «إنه «لازمة» لا تفتأ تتكرر فى كل روايات حنا مينا، وهو صراع خارجى نضالى يتصل بأنشطة التوعية العمالية والنقابية

وما كان يسمى بالسلوك الثورى» [ص٥٧] ولا يكاد يجد د. فضل أى علاقة أو تفاعل بين هذين النوعين من الصراع، فضلا عن هذه الهامشية التى يسبغها على الصراع النضالى رغم دلالته المهمة فى الرواية وانعكاسه بغير شك على بنيتها وبنية سردها. بل إن ما يسميه بالتوتر الدرامى لا فى هذه الرواية فحسب بل ما يميز الأساليب السردية فى روايات حنا مينا عامة هو مجرد ارتباط هذا التوتر بسيرته الذاتية كما يقول د. فضل. ولو صح هذا، لما اتسمت هذه الرواية، أو أساليبه السردية فى رواياته الأخرى بالطابع الدرامى ، بل لكانت أقرب إلى الطابع الغنائى الخالص. بل لو صح هذا لما اتسمت هذه الرواية وبقية رواياته لا بالطابع الغنائى، ولا بالطابع الدرامى ذلك لأنها من الأدب الواقعى والواقعى الاشتراكى على وجه التحديد كما يقول ـ د. فضل، وهو أدب يعتمد على الكناية ـ كما يقول د. فضل نقلاً عن چاكوبسون، والتى تعنى أنه يعكس الواقع بشكل مباشر ويتجاور معه ويوازنه فهو «خلق فنى صيغ على نمط هذا الواقع وقد على مقاسه» [ص٥٩].

إن دراسة د. فضل لرواية «الولاعة» تكاد تشير إشارة خارجية إلى أسلوبها السردى الدرامى، وإن استغرقت فى تقييمها تقييماً أيديولوچياً باسم ما تتضمنه من أيديولوچيا، فضلا عن محاولاتها أن تفرض عليها معياراً محدداً للبنية الروائية تفتقده فيها، ولهذا تنتهى إلى أن تنسبها إلى مفهوم مسطح للأدب الواقعى وهو مفهوم أبعد مايكون عن حقيقة الأدب الواقعى.

لا سبيل هنا للخوض فى تحليل وتقييم رواية «الولاعة» أو روايات حنا مينا عادة وإنما أكتفى ببيان قصور مفهوم الدراما بالمنهج الذى استخدمه د. فضل فى دراسة رواية «الولاعة» فضلا عن قصور المعيارية الجاهزة والنهائية التى يتخذها معيارا لتقييم الأعمال الروائية عامة.

أما الرواية الثالثة التى يتخذها د. فضل نموذجا للسرد الدرامى فهى رواية (خالتى صفية والدير) لبهاء طاهر . وتبرز القيمة الفنية لهذه الرواية كما يقول د. فضل فى بداية تحليله لها فيما تتسم به من «توازن التقنيات السردية وصفاء العالم المتمثل ، وتحقيق قدر كبير من التوتر والانسجام معا. فالعناصر المكونة لها تنتظم فى تشكيلات ثنائية ذات إيقاع مضبوط يسمح بتجسيد أبعادها منذ البداية. فعلى سطح المكان الممثل للفضاء الروائى تقوم القرية مقابل الدير، وينقسم الناس فى تآلف محبب ومكتمل إلى مسلمين ونصارى، وتتكون الأسر من بنات وأولاد، تقوم علاقاتهم على الخيوط الواصلة بين الكبار والصغار» .

ولعلنا بهذه التقنيات السردية المتوازنة، وهذه الثنائيات المتقابلة نستطيع أن نتبين الحكم المسبق بالطابع الدرامى لهذه الرواية بحسب مفهوم د. فضل له والذى سبق أن أشرنا إليه. فالتقنية الدرامية للرواية ـ كما يقول ـ هى «إبراز مفارقات التضاد بين العناصر والظلال المتراكبة من احتكاكها اليسير فى تقابلاتها الطبيعية» [ص٦٥] .

على أن أبرز مظاهر هذا التضاد فى تقديرى هو هذا التضاد الحاد فى القرية بين تسامح الدير المسيحى المتمثل فى شخصية المقدس بشاى، فضلا عن علاقة المودة العميقة التى تلف القرية كلها ، مسلميها ومسيحييها ، حتى مطاريدها الذين يبلغون مستوى من السماحة تجعل الدير يتسع لهم ومستوى من الوطنية يدفعهم إلى الرغبة فى الذهاب إلى سيناء لمحاربة اليهود. إنه التضاد بين هذا التسامح الأفقى وبين تصلب بنية الوعى ـ على حد تعبير د. فضل ـ لدى صفية هذه المرأة الصعيدية بوجه خاص التى أحبت وخذلها حبيبها، فتزوجت غيره وأضمرت له الانتقام. أصبح حبها الشديد كراهية شديدة ليست إلا ذات التعبير عن شدة الحب. ولهذا فالطابع الدرامى لهذه الرواية لا يتعلق بأسلوبها السردى ، بقدر ما يتعلق

بموضوعها المأساوى الذى لا يصطنع أى تقنيات سردية جديدة كما يقول د. فضل نفسه. على أن هذا الموضوع المأساوى الذى يتمثل فى تصلب صفية وإصرارها على الانتقام من حبها الكبير، ليس هو جوهر الرواية. إنه موضوعها ولكنه ليس مضمونها أو جوهرها ، أما هذا الجوهر فكامن بمهارة فنية فائقة وعمق دلالى منبث طوال الرواية والمتمثل فى هذه الرؤية المستنيرة المتفتحة العذبة لحقيقة التسامح الاجتماعى والدينى والوطنى والإنسانى المتأصل فى صعيد مصر بين طوائفه المختلفة التى تتصالب معها وتعوق نموها أوضاع اجتماعية طارئة وأساليب حكم إدارى متخلف جامد. إن الرواية أغنية بالغة الرهافة الفنية ذات الدلالة التحريضية فى مواجهة الفتنة الطائفية التى كانت وما تزال بقاياها فى مصر وفى صعيدها بوجه خاص.

ولهذا كان الطبيعى ألا يجد فيها د. فضل أى تقنية سردية جديدة فسرديتها سردية مسترسلة فى بساطة ويسر تكاد دلالتها أن تكون هى نفسها جمالها الفنى الآسر.

ولهذا أكاد أقول فى ختام هذا الجزء الأول من الكتاب الخاص بالسرد الدرامى، أن الطابع الدرامى فى روايات هذا الجزء، ليس سمة لتقنياتها السردية بقدر ما هو بمستوى أو بآخر سمة لدلالاتها الوطنية والاجتماعية والإنسانية والتى كاد الانشغال بالتقنية السردية الخالصة أن يغيبها!

٢ ـ السرد الغنائي: تحت هذا العنوان يدرس د. فضل أربع روايات هى «الآن ...هنا» لعبد الرحمن منيف «وهاتف المغيب» لجمال الغيطانى و«تجربة فى العشق» للطاهر وطار، و«سراى بنت الغول» لإميل حبيبى وكتاب «كناسة الدكان» ليحيى حقى الذى على تعدد أبنيته الداخلية

يشكل وحدة فنية. والأسلوب الغنائى، كما يقول د. فضل وكما سبق أن أشرنا، هو أسلوب تصبح الغلبة فيه للمادة المقدمة فى السرد حيث تتسق أجزاؤها فى نمط أحادى يخلو من توتر الصراع ثم يعقبها فى الأهمية المنظور والإيقاع [ص١٢].

يكاد ينفى د. فضل زمنية الرواية ومكانها فى رواية «الآن ... هنا» رغم هذا العنوان الدال زمانا ومكانا. فالزمن فى هذه الرواية كما يقول د. فضل زمن غائم فى النص، لا يحتكم إلى محطات معروفة فى السياق التاريخى من ممالك أو رئاسات أو حروب. ليس هناك عصر معين سوى أننا فى هذا العصر العربى الذى يريد أن يكون حديثا [ص٨٤] بل إن التفادى المحكم (لذكر المكان والزمان) الذى يطبق تقية سياسية صارمة يضع الرواية زمنيا على أعتاب الأسطورة ويكاد يخرجها من التاريخ ويصبغها بطابع ملحمى غائم [ص٨٤]. وكذلك الحال بالنسبة للمكان فالـ «هنا» كما يقول د. فضل لا يقل ذكاء ومراوغة ولا غيابا عن الآن والوطنان المذكوران فى الرواية كناية عن غيرهما هما موران وعمورية لا وجود لهما فى الخارطة العربية المعاصرة. علينا أن نبنى تصوراتنا عن المكان على مجرد الحدس بأنه يقصد السعودية وسوريا [ص٨٥].

والواقع أن الزمن [الآن] ليس زمن الرواية بل هو الحضور القائم وليس الغائم الذى نعيشه ونعانيه نحن القراء. إنه الآن بالنسبة لأحداث الرواية وهو الآن بالنسبة لنا كذلك، وهذه الآنية المحددة للرواية هى جزء من دلالتها بل من شهادتها للعصر، عصرنا . وكذلك الأمر بالنسبة للـ «هنا». فالـ «هنا» هو هنا الشرق الأوسط ، وموران بلد «طالع». لسنا فى حاجة إلى الحدس عن حقيقتها. ففى الرواية إشارة واضحة إلى أنها البلد الذى وقعت فيه رواية مدن الملح . ففى حديث «طالع» فى الرواية، إشارة إلى «متعب الهزال» أحد شخصيات مدن الملح. أما عمورية بلد «عادل» فهى

الاسم التاريخى الرمزى الواضح وهى البلد العربى الذى يتفق فكرياً وسياسياً مع التوجه الاشتراكى ـ شكليًا على الأقل ـ مع تشيكوسلوفاكيا حيث يعالج كل من «طالع» و «عادل». وهناك أمكنة أخرى محددة فى الرواية تحديدا مكانياً ودلالياً مثل تشيكوسلوفاكيا (الاشتراكية سابقًا) وباريس رمز الحرية . ولكل من هذه الأمكنة دلالة محددة فى الرواية. وبرغم التشابه النسبى بين ماعاناه طالع وعادل من تعذيب، فإن لإصرار الرواية على أن يقوم كل منهما بعرض صورة دقيقة لما تعرض له من تعذيب، ليس تكراراً بل يعبر عن دلالة مأساوية فى الرواية وفى الواقع، وهو التلاقى فى التعذيب وقهر الإنسان والفكر فى بلدين يختلفان أيديولوچيا اختلافًا بيناً. بل إن الأحداث التى تقع لهما فى تشيكوسلوفاكيا بالذات لها نفس الدلالة كذلك، وعلى هذا فإن الزمان والمكان المحددين فى الرواية هما جزء من دلالتها. فهما مقصودان قصداً، وليس الهدف فى الرواية مجرد التعبير عن تعذيب الإنسان للإنسان، كما كان الشأن فى العصور الوسطى . ولهذا فمنطق الرواية ودلالتها ليس مجرد عرض التعذيب فى السجون وخوف الإنسان ورعبه وتساهله عن حقوقه الذى يخلق السجن والسجان مما يدفع إلى نقدها، كما يذهب د. فضل بأنها تختزل طبقات الحياة وصراعاتها فى ما هو سياسى مباشر وبالتالى فهى تعزل المستوى السياسى عن بقية الأبنية المادية الروائية مما يفضى إلى أحادية المنظور كما يقول د. فضل، «مما أفقدها التوازن فى الإيقاع الدرامى»[ص ٩١]، ومما جعل «توالى المشاهد الجحيمية (فى السجون) تسقط فى الرتابة، لأن تجاوز الأضداد فى الفن كما فى الحياة يعد الوسيلة الوحيدة لإبراز خصوصية وحيوية التجربة الإنسانية» [ص٩١].

ولهذا جاءت كل مشاهد الرواية «مرصوصة من منظور ذاكرة واحدة تعمل فى اتجاه واحد (...) مما يجعلها تقوم بدور المنشور المستطيل»

[ص١٠٠]. إن هذا النقد الذى يوجهه د. فضل للرواية نقد صحيح فى إطار قراءته الخاصة للرواية من منظور مفهومه المعيارى للبنية الروائية عامة.

على أن د. فضل لم يتبين الطابع شبه التسجيلى الوثائقى لهذه الرواية، ولهذا كان نقده هذا.

إن رواية «الآن ... هنا» رواية فنية ذات خصوصية تسجيلية. إنها رواية شهادة على عصر، على مرحلة، هنا والآن، تحرص على أن تقدم تفاصيل التفاصيل لوقائع ما يعانيه الإنسان المناضل السياسى هنا والآن من تعذيب جحيمى، ولقد أشار عبد الرحمن منيف إشارة واضحة فى حديثه عن الرواية عامة داخل هذه الرواية عن أهمية حسها التوثيقى، وقد لاحظ ذلك د. فضل نفسه [ص١٠٧].

ولهذا، فإن هذه الرواية قد لا يتميز سردها بالطابع الغنائى كما يذهب د. فضل. بل إنها رغم طابعها الغنائى المأساوى العام يكاد يغلب على أسلوبها السردى طابع الوصف والتقرير الذى نتبينه بوجه خاص فى المذكرات التى كتبها «طالع» وفى الإفضاء الذاتى الذى قام به عادل الذى يغلب عليه السرد الوصفى العقلانى. ولاشك أن هذا السرد الوصفى التقريرى يتلاءم مع طبيعة الأزمة الخارجية - فى الجوهر - التى عاناها كل منهما: فقد كانت أزمة سجن وتعذيب، وذلك على خلاف الأزمة الداخلية الباطنية التى عاناها «رجب» فى رواية «شرق المتوسط» لعبد الرحمن منيف بسبب اعترافه فى سجنه - ولهذا كان الطابع المهيمن على هذه الرواية هو طابع الإفضاءات النفسية العاطفية الغنائية.

على أن الملاحظ على دراسة د. فضل لرواية «الآن.... هنا» أنها كادت تقتصر على طبيعة بنيتها الروائية عامة ولم تلمس أسلوبها السردى إلا لمسًا هينًا فضلاً عن المعيارية فى أحكامها على ما ينبغى أن تكون عليه

بنية الرواية.

ولا تخرج ملاحظاتنا على تحليل د. فضل للأسلوب السردى فى بقية روايات هذا الجزء المخصص للسرد الغنائى عما سبق أن ذكرناه بالنسبة لرواية «الآن .... هنا» ولهذا قد نكتفى بإشارات سريعة عن بقية روايات السرد الغنائى .

ونبدأ برواية «هاتف المغيب» لجمال الغيطانى التى يقول عنها د. فضل إن السمة الغالبة عليها من منظور شخصياتها الفواعل تظل أحادية الصوت غنائية الروح، خالية من الصراع إلا ما يتردد فى باطن الشخصية ذاتها من حركة داخلية متموجة [ص١١٢] وفضلا عن ذلك، فإن المؤلف ـ جمال الغيطانى ـ ينقل لنا تجارب فى القراءة أكثر مما يمثل معايشات فى الحياة. [ص١١٣].

وبرغم أن د. فضل يجعل هذه الرواية من صنف السرد الغنائى إلا أنه يرى أن مؤلفها أسرف فى الاعتماد على لغة كلاسيكية هى لغة الوصف، ولهذا فإن الرواية مفعمة بهذه البدانة والسمنة الوصفية، وإن كان يستخلص فى النهاية صفة عاطفية كامنة تحت السطح السردى مما يتجاوز مجرد الوصف الخارجى، ويكشف عن أحد الينابيع الشعرية فى سرد الغيطانى ذات المذاق الملحمى والغنائى الشفيف. [ص١٢٧].

وفى تقديرى أن لغة هذه الرواية ليست لغة وصفية كلاسيكية بل هى لغة تمتزج بغرائبية موضوعها، بل هى لغة غنائية ذات عمق صوفى إيحائى وإن اختلفت مستوياتها باختلاف مرحلتها الجوانية، وهى زاخرة بالفعل بالوصف التفصيلى للعديد من الأشياء ولكن تفصيلية الوصف نفسها تضفى على الوصف نفسه ملامح شبه سحرية، إنها لغة سردية ملتصقة بموضوعها، تحتاج إلى دراسة تحليلية تفصيلية.

أما «تجربة فى العشق» للطاهر وطار، فإن د. فضل يرى أن أسلوبها السردى يخضع لمنطق داخلى صارم ومنتظم فى شكل حتمى وإيقاع شخصى [ص١٣١،١٣٢] ولكنه سرعان ما يتبين كذلك فى هذا الأسلوب السردى «كمية ضخمة من المادة الثقافية الغفل المطرزة على حفافى النص أو ما يسميه بالنمنمة الموشاة.

ويضرب مثالين على ذلك.. المثال الأول هو وجود العديد من الخبرات الإنسانية المكثفة فى عبارات مبلورة مضغوطة تتداخل فى النص، والمثال الثانى هو الخروج من جسد النص المتخيل نفسه ليتحدث عن أسماء وأشخاص فى الواقع الخارجى المعاش [ص١٣٦، ١٣٧] ويرى د. فضل فى هذا نوعا من الثقوب التى تؤدى إلى خرق القوانين الدرامية للنص بحثًا عن لون من الطرافة الغنائية المباشرة [ص١٣٧] . وإلى جانب هذا الخرق فإن الرواية تمتلئ كما يقول بظاهرة الإحلال فى أشكال مختلفة مثل الإحلال بين الذات والموضوع، أو بين الفصول بعضها ببعض، وبرغم ما تضيفه هذه العمليات الإحلالية من مذاق غنائى فإنها «تمضى كما يقول د. فضل فى اتجاه مضاد لمبدأ أساسى تعتمد عليه أساسيات الرواية وهو ضبط الإيقاع بشكل درامى» [ص١٤٤].

ولعل ما يميز دراسة د. فضل لهذه الرواية هو إشارته الذكية إلى التفاعل والتوازن بين البنية السردية المعقدة المتقلبة للنص، وواقع الأحداث التى تجرى فى الجزائر، وهكذا لم يعد تحليل الأسلوب السردى معزولاً معلقًا منفصلاً عن مضمون الرواية أو عن السياق الذى يتحقق فيه أو يعبر عنه. ولكن د. فضل نتيجة لرؤيته المعيارية الثابتة للبنية الروائية ينتهى إلى مايشبه خلع الطابع القصصى أو الروائى عنها بقوله «ولكنها ـ أى الرواية ـ فى نهاية الأمر، تظل تجربة سردية تتعشق القص وتتغنى به دون أن تتحقق فيه» [ص١٤٤].

ولعلنا نجد نفس هذا التقييم السلبي الأخير في دراسته لكناسة الدكان ليحيى حقى. فهو ينتقد ما تقسم به كناسة الدكان من نثار مبعثر ومونتاج سريع، ذلك أن «العناية بالتصميم الكلى والهندسة الداخلية للنصوص كان سيحولها من كناسة إلى سبيكة مصقولة» [ص١٦٠]، إن السبيكة المصقولة هى الرؤية المعيارية الثابتة لبنية الكتابة عند د. فضل. ولهذا يرى أن الأصوات التى تتعدد فى كتابة يحيى حقى واللغات التى تتمثل فى أسلوبه تتجاور ولا تتمازج، فتشف - كما يقول - عن طبيعة مهجنة تقف فيها الكلمات العامية إلى جانب الفصحى دون توليد لجيل من الكلمات التى تلغى هذه الثنائية [ص١٦٠]، وهو يرى فى هذه الكناسة سيرة ذاتية من نوع ما يتجلى عند كل من شوقى والنديم (أعتقد أنه يقصد بيرم) تصب فى وعاء الغنائية الجماعية، حيث يصبح الأديب ناطقا باسم غيره، دون أن ينفرد بموقف متميز [ص١٦٠] (....) أما دراما الحياة فهى تحتاج لسرد غير ذاتى فى جوهره لخلق عوالم وأكوان مصغرة تحاكى الكون الأكبر وتبرز قوانينه. ولا طاقة - كما يقول - للكناسة الناعمة بتقديم شئ غير رماد الحياة التى كانت متوهجة من قبل وكانت تلمع. فى ثناياها أحيانا بعض الصور السردية الفاتنة. [ص١٦١].

ولهذا لعله بحسم قاطع مع الرقة المتناهية يكاد يخرج، بل يخرج بالفعل كناسة الدكان من صفة الأدبية [راجع ص ١٥٩] إنها لاتتفق مع معياره الجمالى والدلالى الذى تتحدد به أدبية الأدب وروائية الرواية.

ولن يختلف تقييم د. فضل لرواية «سراى بنت الغول» لإميل حبيبى. وهو يكاد يلخص هذه الرواية بما يمكن أن نسميه بالكولاج التراثى. «فمن المعالم المتناثرة فى كتابة إميل حبيبى هوسه الملح برغبة التجذير والتأصيل اللغوى، حتى لتصبح القواميس والدواوين والكتب التراثية لديه آنية مكشوفة لذاكرة تغترف منها وتتحسسها فى كل مرة» [ص١٦٥]

ويفسر د. فضل ذلك بحالة الانخلاع التى تهدد الفلسطينى فى هويته الثقافية، ولهذا يتشبث بحرفه وتراثه معا. إلا أنه «يرى أن هذا الوعى الحاد بحتمية التأصيل اللغوى فضلا عن التاريخى والجغرافى، يسفر عن شكل من أشكال «تغريب» الكتابة الفلسطينية بالإمعان فى تعريبها» [ص١٦٥]. وينتهى د. فضل من دراسته لهذه الرواية، بأن بنيتها الخالصة منتشرة، ومشتتة بالدرجة الأولى مما كان أن ينكر على أميل حبيبى أنه كاتب روايات [ص١٨٠] ولم تشفع له عند د. فضل حتى روايته «المتشائل».

وفى نهاية قراءة دراسة د. فضل لهذه الروايات الخمس التى يرى أنها تتسم بالسرد الغنائى، ليس ثمة ما نضيف إلى ما سبق أن ذكرناه من أن دراسة د. فضل لم تقف عند حدود السرد لهذه الأعمال الروائية بل كانت تخرج إلى بنيتها العامة أحيانا فضلا عن محاولة التفسير الدلالى، بل محاولة الخروج أحيانا إلى السياق الخارجى لبعض هذه الأعمال الروائية لتفسير بعض جوانبها، فضلا عن تمسكه المفضل بمعياره الحديدى فى تحديد وتقييم روائية الرواية، إلى جانب ملاحظة تداخل أساليب السرد تداخلاً واضحًا فى أغلب الروايات مما يجعل الحدود بين هذه الأساليب وخاصة الدرامى والغنائى وأخيراً السينمائى كما لاحظنا فى دراسته لرواية «سراى بنت الغول».

٣ ـ السرد السينمائى: يدرس د. فضل روايتين فى إطار هذا الأسلوب السردى هما «وردية ليل» لإبراهيم أصلان و«ذات» لصنع الله إبراهيم.

يقول د. فضل فى مقدمة هذا الجزء من كتابه «عندما نتأمل مشهد الرواية العربية المعاصرة، نجد أن الأسلوب السينمائى قد أخذ يتسلل عبر مجموعة من القنوات بنسب متفاوتة لدى الكتاب» [ص١٨٩] ولهذا يختار

هاتين الروايتين اللتين يعدهما أكثر الروايات تمثيلا لهذه الظاهرة.

فى رواية «وردية ليل» يأخذ د. فضل فى «متابعة مشاهد حركة الأحداث من الخارج وهو ما يميز الأسلوب السينمائى وعرضها دون ربط أو تعليق (....) ولكن ثمة تيار خفى يسرى بين هذه الحبات ويجمع عقدها» [ص٢٠٠] وهى تدور - كما يقول فى «إطار زمنى يمتاز بالإبهام والسكينة والحميمية، وهذه الحميمية هى جوهر تيار الرواية ومحور دلالتها الأساسية»، وهو يؤكد هذه الدلالة مرة أخرى قائلا «هذا هو لب الرواية، تفجير طاقة الحنوّ فى العلاقة بين الشخوص والأشياء وأشكال نور الحياة فى قلبها ببساطة وألفة أسرة» [ص٢٠٠ - ٢٠١].

ونلاحظ أن د. فضل فى هذا الفصل يكتفى بوصف الطابع البصرى المتقطع المتنقل من مشهد لمشهد فى هذه الرواية، مع المقارنة المتصلة بين طريقة بنية الصور والمشاهد بالكاميرا تصغيرا أو تكبيرا، ومن منظور واحد إلى أكثر من منظور وبين تحقيق هذه الطريقة نفسها فى بنية الرواية عامة عن طريق الراوى وفى بنية هذه الرواية بوجه خاص، ثم ينتهى فى النهاية إلى تفسير الرواية تفسيراً انطباعياً عاماً.

وفى تقديرى أن الطابع الغنائى الإيحائى فى سرد هذه الرواية الذى يستفيد كثيرا من لحظات الصمت والفراغ، فضلا عن دلالتها الاجتماعية الاحتجاجية العميقة التى تتطلع إلى تغيير، والتى تنعكس كذلك فى بنيتها السردية بشكل رمزى فى بعض الأحيان، أهم من المظهر السينمائى السردى المتقطع فى بنيتها رغم توفر هذا المظهر بغير شك.

وما أكثر الروايات التى تستفيد من التقنية السينمائية فى بنيتها فضلا عن أسلوب سردها، وخاصة فيما يتعلق بالفلاش باك، وفى الانتقالات السريعة بين الأوضاع والأمكنة والأزمنة والأشخاص أكثر مما نجده فى هذه

الرواية.

وننتقل أخيرا إلى رواية «ذات» لصنع الله إبراهيم التى تكاد معالجة د. فضل لها أن تبلور منهجه النقدى ورؤيته الفنية والدلالة عامة.

يؤكد د. فضل منذ البداية على الطابع التسجيلى لهذه الرواية الذى يقيم عالمه المتخيل ـ كما يقول ـ على جذاذات الواقع الخارجى من جانب كما يستمدها من قصاصات الصحف ومن حياة أبطاله كما يتمثلهم من جانب آخر [ص٢٠٥]. ولهذا فهو يزاوج بترتيب صارم بين وحدات السرد القصصى ووحدات التوثيق الصحفى بتقنية تشكيلية سينمائية محدثة يمكن أن نسميها «الكولاج» [ص٢٠٥].

إلا أن د. فضل يسارع منذ البداية بتقييم قصاصات الصحف التى تحقق لها الرواية هذا الازدواج قائلا: إن المؤلف لايختار «من نتف الأخبار المشتتة من الحياة الاقتصادية والسياسية والدينية لمصر إبان عقدى السبعينيات والثمانينيات أى منذ بداية عصر السادات (...) سوى أخبار السرقات والنهب والفساد والابتزاز السياسى والدينى (...) وكأنه يضع يده فى «مقلب زبالة» ليخرج منه النفايات العفنة ويرصها تحت أنف القارئ» [ص٢٠٧].

وهكذا يبدو أن د. فضل لا يقتصر على تحليل الأسلوب السردى للرواية بل يسارع إلى تقييمها تقييما أيديولوچيا كذلك كما فعل من قبل فى دراسته لبعض الروايات السابقة. ولهذا تكاد دراسة د. فضل لرواية «ذات» أن تتراوح بين نقد ما يتسم به طابعها التوثيقى من تشتت وتجزئ يفتقد التتابع المنطقى والسببى، مما يكاد يعبر ضمنيا عن رفض عام للمنهج التوثيقى فى الفن الروائى أو على الأقل عدم قبول د. فضل له، وبين التقييم السلبى لهذا التوثيق نفسه وإدانته والتشكيك فى كمال مصداقيته [ص٢٢٠]

التى لو صحت المعلومات التى تتضمنها «لكان هذا الوطن فى طريقه الحتمى للدمار الحقيقى» . هذا إلى جانب عدم توفر التجانس بين هذا الجانب التوثيقى فى الرواية وجانبها السردى الحكائى. وعلى هذا فرواية «ذات» ـ كما يرى د.فضل ـ لاتقوى على خلق عملية التراتب العضوى المكونة لها، بل ترص الفصول والاستشهادات كما يتراءى لها اعتباطا، بحيث لا نلمس عملية التنامى الضرورية فى السرد ووصوله إلى ذروة أو ما يشبهها لا بين الأجزاء الخبرية والسردية فحسب وإنما حتى فى صميم تكوين هذه الوحدات ذاتها، وهذا مما يجعل الرواية ـ على حد تعبيره ـ مسطحة، قد لصقت أجزاؤها كيفما اتفق، وامتلأت ساحتها بكمية ضخمة من الأصوات المتنافرة دون أن تكون لحنا متعدد الأصوات، اللهم إلا النغم الجنائزى العام [ص٢١٧].

وليس هنا مجال لمناقشة هذا التقييم مناقشة تفصيلية، فالقضية الأساسية التى أشرنا إليها أكثر من مرة هى أن د. فضل يتمسك بمعيار ثابت نهائى فى تقييم الأبنية الروائية يشبه سرير بروكوست فى الأسطورة اليونانية القديمة. وفضلا عن هذا، فإنه يتجاوز حدود الدراسة الأسلوبية السردية إلى التقييم الأيديولوچى . وبصرف النظر عن اختلافنا مع هذا التقييم، فهو يناقض مقدماته المنهجية الأولى .

وأخشى أن الرؤية المعيارية الثابتة للبنية الروائية عند د. فضل، لم تتح له أن يتبين التناسج العميق الإبداعى رغم الثنائية المظهرية فى بنية رواية «ذات» فضلا عن عدم تبينه للدور الفاعل الأساسى الذى يلعبه الراوى فى هذه الرواية والذى يضفى على الرواية بعدا ثالثاً دلالياً وجمالياً تركيبياً يسهم فى إثارة جو من التهكم والسخرية ، وفى نسج لحمة البنية الثنائية للرواية.

على أنه برغم هذا الاختلاف بين رؤية د. فضل ورؤيتى للأعمال

الروائية التى ضمها كتاب د. فضل فإن هذا لا يقلل من الفائدة الكبيرة التى استفدتها من قراءة هذا الكتاب، ومن القيمة الجادة والاجتهاد المخلص لهذا الكتاب الذى يضيف بحق صفحة جديدة إلى تراثنا النقدى العربى المعاصر، ويفتح أفقا فسيحا للحوار الفكرى والمنهجى فى حياتنا الأدبية والثقافية عامة.

سيد البحراوى وتبعية النقد الأدبى العربى*

إن النقد الأدبى فى العالم العربى لا يتميز بالإبداع .... نحن لم نبدع نظرية نقدية على الإطلاق، وقد لا نكون مطالبين بنظرية إبداعية جديدة فى النقد الأدبى. النقد الأدبى ظاهرة من الظواهرالمعرفية الإنسانية العامة التى تحفل بكثير من الاجتهادات التى تختلف باختلاف المواقع الاجتماعية والقومية.... لعلنا لم نصل من حيث الإضافة النظرية للنظرية النقدية العالمية باختلاف توجهاتها إلى ثمار كبيرة. لكن لعلى أزعم أنه فى التطبيق النقدى هناك إيجابيات. وهنا نغطى على نقصنا فى النقد الإبداعى النظرى، ... لكن لانستطيع أن نقول أننا نفتقد بالفعل للإبداع التطبيقى فى كثير من الجهود الجادة التى تقف مع واقعنا..

وعلى هذا الأساس أقول: نحن صدى للفكر النظرى الغربى. وفى هذا معنى من معانى الاتباع أو معنى من معانى التبعية.

ولكن ملاحظتى الأساسية الأولى هى أن د. سيد فى اتهامه للنقد الأدبى العربى بالتبعية قد اهتم بالعلاقة - فى النقد الأدبى - بالآخر أكثر

* تعليق سريع فى ندوة عرض فيها د. سيد البحراوى رأيه فى النقد الأدبى العربى.

مما اهتم بالذات. ونحن لو وقفنا عند مجرد العلاقة بالآخر نستطيع أن نقول أن هناك نقيصة إبداعية وليس هناك إضافة إبداعية كبيرة، لكن لو درسنا حركة النقد الأدبى فى التاريخ فسنجد أن هناك دوراً فاعلاً وإبداعياً، ليس فى مجال الأدب الذى وقف عنده د. سيد فقط، لأن النقد الأدبى جزء من الحركة الفكرية والثقافية. أنا أقول ليس لدينا فلسفة، وأكاد أزعم أن الفلسفة العربية تتمثل فى النقد الأدبى. فهو المجال الأيديولوچى الأساسى للصراع مع السلطة، وللصراع المجتمعى. ولو تأملنا منذ بداية القرن العشرين معركة العقاد «الديوان» نجد أنها لم تكن معركة شكلية فى النقد الأدبى. كانت معركة مع شوقى ضد القصر، مع شوقى لصالح المجتمع.... مع شوقى ضد استقبال شوقى لملنر.... الخ....

حتى المعركة الرومانتيكية لأبوللو لم تكن رومانتيكية بالمعنى الغربى إطلاقا بل كانت دعوة للتغيير الاجتماعى وجزءا من الصراع الفكرى. معركة مع النقد عام ١٩٥٢ لم تكن معركة نقد أدبى..... كانت معركة ضد السلطة الناصرية فى بدايتها. كانت معركة اجتماعية و... ديموقراطية، كانت جزءاً من الصياغة الفكرية لمفهوم الطبقة. إذن النقد الأدبى فى تاريخنا لايمكن أن نقف عنده بمعنى أدبى خالص، ولكن نقف عند دوره فى الواقع الاجتماعى. هل هذا المنهج الذى نؤمن به جزء من السياق الذى عاش فيه؟ من أين نبت؟ وكيف أصبح؟ العقاد تأثر، ولكنه أثر، طه حسين تأثر، ولكنه أثر.

النقطة الأخرى هى «التبعية الذهنية» وقد دهشت جدا، لهذا التفسير الذى يقول به د. سيد للنقد الأدبى العربى، وكدت أرى أن د. سيد يفسر الأمر تفسيراً مثالياً. كيف تفسر ظاهرة عظيمة كهذه الظاهرة بالتفسير الذهنى وحده والأمر كله هو ثمرة واقع معين، وقد أشرت إلى هذا إشارة عابرة: أنها ثمرة التخلف. تخلف اجتماعى ليس فقط ثقافيا، بل سياسى

واقتصادى، هناك تفاوت بيننا وبين الآخر، واختلاف حضارى، ومن الطبيعى أن يكون فى هذا ما نسميه التبعية. قد يعطى البعض لها أسماء مختلفة، مثل «تفاعل» أو غيره. وهو مافعله سيد ياسين. وأنا أذكر أن عبد الله العروى تحدث فى «الأيديولوچية العربية المعاصرة» عن ثلاثة نماذج ثقافية كبيرة، وهى لطفى السيد والشيخ محمد عبده وسلامة موسى. وقال إن أيديولوچيتهم لاتنبع من واقعهم، ولكن تنبع من واقع الآخر. وهذا فى رأيى غير صحيح. صحيح تأثروا بالغرب، ولكن لاشك أنهم كانوا نتيجة لواقع معين فى ذلك الوقت له ظروف خاصة.

كما أننا لايمكن أن نقول إن فكرنا لم يكن إلا ثمرة الواقع المتخلف. فالقضية هى مدى قدرتك على أن تطوع هذا لواقعك. أضرب مثالاً صغيراً: أذكر فى الخمسينيات جاءت لنا كلمة الالتزام من سارتر. لكن التزامنا لم يكن إلتزاماً «سارترياً» لأن الالتزام عند سارتر مثلا هو التزام فى الرواية والمسرحية فقط، وليس فى الشعر أو فى الفن. فى مصر حولناه إلى التزام فى الأدب وفى السياسة وفى الفن والشعر. لأن كل هذه المفاهيم كانت مرتبطة بالحركة الوطنية التقدمية، التى أخذت هذا المفهوم وتبنته وتمثلته وجعلت منه أداة معرفية. وبالتالى فإن التفسير الذهنى ليس هو التفسير الحقيقى، بل أخشى أن يكون تفسيرا مثالياً تماماً.

هناك بعض الملاحظات الصغيرة، مثل «الإطلاقية» الشديدة فى أحكام د. البحراوى، مما يجعلنى أثير قضية الحديث عن عالمية الثقافة وكونية المعرفة. ولعل المقصود هو [الكوزموبوليتانية]. أى الثقافة التى تهدر كل الخلافات والخصوصيات المختلفة. نحن ضد ذلك، ولكن لانستطيع أن نطلقها بلا احتراس، ونحن الذين نؤمن بحضارة واحدة وبأن هناك ثقافات إنسانية مشتركة. هذه الثقافة الإنسانية المشتركة لاشك أن فى داخلها خصوصيات ثقافية واختلافات ثقافية ومصلحية، لكن هناك ماهو

مشترك إنسانى لايمكن أن نرفضه بشكل إطلاقى. هناك الخبرة التاريخية المشتركة، المشاكل المشتركة، الأزمات المشتركة، لكن في داخلها قطعا صراعا وتنازعا وخصوصيات. أخشى كذلك الإطلاقية التى سمعتها فى ندوة أمس من أن الثقافة الوطنية لها معنيان فقط: الموقف من الاستعمار أو الموقف من السلطة. هناك ثقافات لو درست جذورها وتعبيراتها اللغوية وأبنيتها اكتشفت أنها موقف ضد ما هو سائد. ضد ما هو مسيطر. لكن وضع هذا «الأكلاشيه»: «الثقافة الوطنية هى فقط الثقافة التى ضد الاستعمار، والتى ضد الدولة» يقلص الحيوية الكبيرة للثقافة وتنوعاتها.

الأمر الأخير الذى يقول به د. البحراوى من أن الثقافة التقليدية يمكن أن تكون ذات فاعلية اليوم. لكن عندما يعنى ذلك أن ننقطع عن الثقافة الغربية فإن هذه القطيعة الكاملة تصبح خطرة. لأنها حينئذ تكون قطيعة عدمية وميكانيكية.......

التاريخ فيه قطع وفيه اتصال. الاتصال هو كذلك القطع باستمرار. هناك جدلية حركية دائمة. ولذلك لابد من صراعية جدلية تجاه الآخر.

ثم إن د. سيد استخدم كلمة الثنائية، ودائما الثنائيات عنده تؤدى بالضروره إلى توفيقية. أنا فى رأيى أن هناك ثنائيات لا تؤدى إلى توفيقية لأن الظاهرة الواحدة يمكن أن ننظر إليها من زاويتين، وتكون الزاويتان صحيحتين.

وهنا أنا أفرق ـ ويمكن د. سيد لم يلاحظ هذه الملاحظة ـ بين ما هو علمى وما هو موضوعى. النقد الأدبى ينبغى أن يكون موضوعيا لكنه لايستطيع أن يكون علما أستخرج منه قوانين عامة تصلح للتعليم، لكن الموضوعى هو المتسق الذى يمكن أن نستخلص منه توجها عاما. ليس ضروريا أن نقوم بتحليل قصيدة معينة تحليلا يصلح أن يكون قانونا علميا،

لأن النقد الأدبى بالضرورة يتضمن العنصر الذاتى، بمعنى الرؤية الخاصة. وعلى هذا الأساس فالثنائية بين الذاتية والموضوعية عند طه حسين مثلا لاتدل بذاتها على التوفيقية التى توجد فى مستويات أخرى.

الحقيقة لاأريد أن أدخل فى دفاع عن كتابنا القديم «فى الثقافة المصرية»، نحن تعديناه وعملنا أشياء كثيرة أكثر رقيا وتقدما. د. سيد يردنا إلى الكلاسيكية. لماذا؟ لأننا نتحدث عن العلاقة العضوية بين الشكل والمضمون؟

هل القول بالعضوية يلغى القول بالعلمية؟ من قال هذا؟

كما أنه يوحّد ويسوّى بين الحركة الواقعية والحركة الرومانتيكية والحركة الكلاسيكية، ويتشكك حتى فى النقد الجديد، وهذا إلغاء لتاريخ الظاهرة أدبيًا. وأنا فى رأيى أن العلم أو المعرفة تكتشف حقيقتها بالمختلف، فاكتشاف الاختلافات الدقيقة، هو الأساس الذى ينتج قانونا جديدا. عندما نطمس الاختلاف لن نتبين الظواهر فى حركتها وفى هويتها الخاصة.

أخيراً فإن الضعف فى النقد الأدبى، أى سلبية النقد الأدبى وعدم الإبداع النظرى فى النقد الأدبى، ناتج فى تقديرى الشخصى عن الضعف العام فى الفكر النظرى المصرى. نحن أبعد ما نكون عن الفكر النظرى. لاحياة لنا ولافكر عندنا دون أن نبلور تجاربنا بلورة نظرية. فى رأيى أن الضعف العام نظرى وهذا راجع إلى أننا.. مجتمع استهلاكى ولانزال مجتمعا هامشياً. لو أن المجتمع تحول إلى مجتمع إنتاجى يخرج عن إنتاج الشيكولاته والبونبون ويتحول إلى إنتاج صناعى ثقيل ... لاشك أن العقلية ستتغير، سيتغير الحوار الاجتماعى...سيؤثر هذا فى بنية الفكر النظرى فى مصر، وبالتالى فى الفكر النقدى الذى هو مرتبط بالدلالة العقلانية والنقدية.

وهذا يدفعنى للحديث –ككلمة نهائية قد لاتتعلق بهذه الندوة – عن قضية التنوير.

لماذا لم يتحقق هذا التنوير إلا فى المستوى النخبوى العلوى... المستوى السطحى؟ لأنه تنوير حدث بغير تغيير عام فى فكر المجتمع .. لاتنوير بغير فكر نقدى. لاتنوير حقيقيا بدون أن نغير الأبنية الاجتماعية التى تساعد على تحقيق تنوير أكثر وأشمل وأعمق وتؤكد التنوير وترسخه. التنوير إن لم يتحول إلى عملية نقدية للواقع فلن يثمر. الحركة التنويرية ليست مجرد وجاهة فكرية، أو مجرد عقلانية نخبوية لفئة معينة. أنا لست ضد تغيير الأذهان، ولكن ليس فى ملكوت الذهن وحده يتغير الواقع بذاته.

على أيٍ حال، أعتبر حدة د. البحراوى الفكرية حدة واجبة، هى يقظة فى لحظة تفقد فيها اليقظة وتشوه الحقائق وتفقد الجدية.

إدوار الخراط والكتابة عبْر النوعية

منذ أكثر من أربعين عاما، أى فى أوائل الخمسينيات، كان لقاؤنا المبكّر، إدوار الخراط وأنا. التقينا على اتفاق كامل، وعلى اختلاف كامل أيضا. كان اتفاقنا حول رؤية الواقع ورؤية الكتابة. وكان اختلافنا حول طبيعة العلاقة بين الواقع والكتابة. كان إدوار يغلّب واقع الكتابة، وكنت أغلّب كتابة الواقع. ومع ذلك كان يجمعنا الواقع وتجمعنا الكتابة، على أعمق مايكون الفهم المشترك، وعلى أصفى ماتكون المودة.

وإدوار الخراط وجهٌ من أبرز الوجوه الإبداعية وأشدّها تميّزًا فى حياتنا الأدبية المعاصرة. له رؤيته الجمالية والفكرية المتسقة، فى غير انغلاق أو جمود وهى رؤية يواصل بها بناء عالمه الأدبىّ تواصلاً جادًا متجددًا، ويتجاوز بها الحدود دائما ويعبرها إلى حدود أبعد وأعمق وأرقى. يحقق هذا فى مجال الإبداع الأدبى كما يحققه فى مجال الفكر النقدى النظرى. وأكاد أقرر منذ البداية أنه ليس ثمة فرق ـ عندى على الأقل ـــ بين كتابته القصصية والروائية وكتابته النقدية، سواء من حيث وحدة الرؤى والقيم الجمالية ـــ والركائز المفهومية التى تقوم عليها كتاباته عامة، أو من حيث

لغة السرد الغنائي الشعرى المركز التى تتّسم بها هذه الكتابات. فلعل أغلب كتاباته النقدية أن تكون نصوصاً إبداعية مساوقة للنص الأدبى الذى نقده.

ولعل قراءته النقدية المشهورة لقصيدة «إشراقات» للشاعر رفعت سلام أن تكون مثالاً بليغًا على ذلك. ولهذا أعترف منذ البداية كذلك أن قراءتى لكتابه النقدىّ «الكتابة عبر النوعية» تكاد أن تكون قراءةً لمذهبه الإبداعى والنقدى معا. وإذا كان إدوار الخراط يطلق فى كتابه هذا على اتجاه معين فى الكتابات المعاصرة اسم «الكتابة عبر النوعية، فأكاد أعدّ نقده فصلاً من هذه الكتابة عبْر النوعية، أو بتعبير أدق هو «النقد عبْر النوعى» بما يتناسج فيه من «تحليل نظرى» ورفيف شعرى إبداعى. على أن هذا لايعنى إهداراً أو نفيًا للقيمة النظرية الخالصة لنقد إدوار الخراط.

والواقع أن إدوار الخراط رغم استغراقه فى الإبداع، فهو من القلّة القليلة فى مجال النقد الأدبى التى تحرص على صك المفاهيم النظرية واستخلاصها من حركة الإبداع الأدبى. وما أكثر ما يفاجئنا بين الحين والآخر، بين مرحلة وأخرى، بمفهوم نظرىّ يعدُّه تحديداً معرفيًا لظاهرة أدبية أخذت تتخلّق. والواقع أن صياغة المفاهيم هى أساس الفكر النظرى عامة الذى نفتقده للأسف فى تعاملنا مع مختلف شئوننا السياسية والاقتصادية والأجتماعية والفكرية والأدبية والفنية عامة. آخر المفاهيم التى صكها إدوار الخراط، وهو موضوع كلمتى هذه وأقصد به مفهوم «الكتابة عبر النوعية» واسمحوا لى أن أتأمل قليلا حول مفهوم عبر النوعية عامة فى الفكر المعاصر، بل فى عالمنا المعاصر متسائلا: هل هو ظاهرة من ظواهر عصرنا الراهن؟.

دون أن أدخل فى تفاصيل عديدة، هناك فى المستوى الاقتصادى العالمى، مانسمّيه اليوم بالشركات المتعدّدة الجنسية أى Multinational

وبالشركات المتعدية الجنسية Trans National أى عبْر جنسية، وهى شركات تزيل الحواجز الجمركية والاقتصادية باسم اتفاقية الجات مثلا، فضلا عن سياسات إزالة الحدود السياسية وإضعاف دور الدولة القومية بأسم المصالح الكوكبيَة أو العولمة، أو محاولة إزالة، بل إزالة الحدود الثقافية بالفعل بتطور وسائل الاتصال والمعلوماتيَة، فضلا من تقلّص المسافات المكانية والزمانية بتطوّر وسائل الاتصال عامة.

هل هذه العلاقات ذات السيولة الكوكبية تلغى بالفعل الكيانات والمصالح والهويات الذاتية والقومية والمصلحية: هل هى علاقات موحدة وموحّدة ومتكافئة أم تمثّل مظهراً من مظاهر الجدل الصراعى بين التفرد والاحتواء، بين الهوية والهيمنة، لمصلحة طرف أو أكثر على حساب بقية الأطراف؟ وإذا انتقلنا إلى مجال الدراسات العلمية الطبيعة منها والإنسانية، ألا نجد أيضا هذا التداخل والتفاعل والتبادل المعرفى بين العلوم فيما نسمّيه بالـ Interdiciplinary؟ لعل هذا التداخل يحقق أحيانا مناطق مشتركة بين بعض العلوم، ويقيم بهذا أحيانا علماً جديداً بينها، وإن يكن فى الوقت نفسه يحتفظ لكل علم بذاتيته المنهجية والموضوعية الخاصة.

أرجو ألا أكون قد ابتعدت كثيرا عن موضوع كلمتى. وإن كنت أرى أننا بهذه الشطحة التأملية السريعة نستطيع أن نتساءل عن هوية المفهوم الأدبى الذى صكه لنا إدوار الخراط: [الكتابة عبْر النوعية]. هل هى ظاهرة من ظواهر عصرنا فى مجال الكتابة الأدبية؟. فكلما تتقارب وتتداخل الحدود والتخوم والمسافات والأزمنة، تتقارب وتتداخل كذلك الاجناس والأنواع الأدبية، فى مستوى الثقافة القومية الواحدة، ومن يدرى فربما مستقبلا فى مستوى الثقافة القومية المختلفة؟ ألسنا نرى فى بعض أشعار: إليوت هذه الظاهرة مثلا. وعند غيره كذلك؟

الذى لاشك فيه اليوم، دون الخوض فى يوتوبيا مستقبلية بعيدة، أن فى الكتابة الأدبية العربية المعاصرة، هناك هذا التداخل بين الأجناس والأنواع الأدبية وخاصة بين مجالى القصة والرواية من ناحية والشعر من ناحية أخرى.

وإن كنت أرى أن هذه الظاهرة ليست جديدة كل الجدة، سواء فى الأدب العربى، أو فى الآداب العالمية عامة كما أشرت، وإن تكن قد أخذت تبرز وتنظم فى بعض الكتابات على نحو متجاوز، مما دفع إدوار الخراط إلى أن يصكّ مفهومه هذا عن الكتابة عبر النوعية.

وهنا تصبح القضية: هل نحن إزاء ظاهرة ازدياد التداخل والتفاعل بين الأنواع الأدبية المختلفة، مع احتفاظ كل نوع أدبى بخصوصيته النوعية، أم نحن إزاء ظاهرة تشكل نوعا كتابيًا مختلفا جديدا؟!.

دعونا نتأمل أولاً ماذا يقصده إدوار الخراط بمفهومه هذا؟ يقول إدوار الخراط عن الكتابة عبر النوعية فى تقييمه لكتابات بدر الديب وهى عنده النموذج الأمثل لهذه الكتابة يقول إنها الكتابة «التى تقع على التخوم بين الأنواع الأدبية المعروفة من قصص وشعر ورواية وتأملات ونجوى(........) وتعبر الحدود وتسقطها بين الأجناس المألوفة المطروحة تتخطاها وتشتمل عليها وتستحدث لنفسها جدةً تتجاوز مأثورات التاريخ الأدبى وتتحدى عقمها الآن» ص٢٨.

على أن هذا النص، وإن يكن يستخلصه إدوار الخراط من قراءته لكتابات بدر الديب، فإننا نجده بتعابير مختلفة فى قراءته لكتابات أخرى مثل كتابات يحيى الطاهر عبد الله الأخيرة، وبعض كتابات لاعتدال عثمان ومحمد المخزنجى ومنتصر القفاش وابتهال سالم وبخاصة ناصر الحلوانى ونبيل نعوم جورجى.

على أن الملاحظَ في هذا النص أنه يُعرف الكتابَة عبْر النوعية تعريفيْن مختلفين: الأول هو أنها كتابة تقع على التخوم من الأنواع الأدبية المعروفة، مما يكاد يوحى بأنها ملتقى لأنواع مختلفة ومتعددة دون أن تلغى خصوصية كل منها، أمّا التعريف الثانى فى نهاية النص فيتجاوز ويعبر تلك الأنواعَ المتعددة والمختلفة، ويحتويها ويستحدث نوعاً جديدا تحدى به العقْم السائدَ فى مأثورات التاريخ الأدبى، على أن الأرجح وخاصة لو عدنا إلى مقدمة الكتاب، أنه يشير إلى هذه الظاهرة الأدبية باعتبارها نوعاً متميزاً له موقعه الخاص وله مكانه الحق والجدير به بين الأنواع الأخرى ص١٧ .

على أننا فى الحقيقة لو راجعنا نصوصَ بدر الديب سواءَ «تلال الغروب» التى عرض لها إدوار الخراط فى هذا الكتاب، أو كتاباته الأخرى، لوجدنا نوعين أدبيين مختلفين متمايزين، هما أولا: الشعر بكل ما يعنيه مصطلح الشعر من معنى، لو استبعدنا الوزن والقافية بالمعنى التقليدى، ويتمثل هذا فى مقطوعات «حرف الحاء». بشكل خاص ولو وجدنا ثانيا: القصة أو الرواية، ولعل رواية «إجازة تفرغ» وبعض قصص أخرى أن تكون نموذجا. كذلك الرواية والقصة بكل ماتعنيه الرواية والقصة من معنى، دون أن ينفى هذا، توفر قدر من الشعرية فى بعض صفحات الرواية، أو قدر من السرد الحكائى فى بعض فقرات من مقطوعاته الشعرية الخالصة. ونستطيع أن نؤكد القول نفسه فى كتابات يحى الطاهر عبد الله.... أقول هذا دون أن أتناقض مع ماسبق أن كتبته عن يحيى الطاهر عبد الله من أننى أقرأه شاعراً أكثر مما أقرأه قصاصاً...بل أكاد أعدّه واحداً من ثالوث شعرى متقارب الملامح مع الأبنودى وأمل دنقل، بل أراه فى الحقيقة شاعرا بالمعنى الشعبى، أى شاعراً حكّاء برؤيته المكثفة للخبرات الإنسانية وجمعه بين الحلم والوصف، بين التقرير والإيحاء، بين الواقع وما فوق الواقع... فضلا

عن نغمية عباراته وتجسيده للمعنويات والأساطير. [ص١٢١ كتاب: أربعون عاما من النقد التطبيقى] ولم يقتصر حكمى هذا على كتاباته الأخيرة التى تكاد أن تكونَ شعراً خالصا، بل كان حكما على مجمل كتاباته التى تتراوح وتتدرج فى رحلة سردية من المستوى القصصى الخالص إلى البنية الشعرية أو شبه الشعرية الخالصة، فى نصوصه الأخيرة.

ومع ذلك تظل التفرقة واضحةً بين القصة القصيرة والطويلة عنده وبين مقطوعاته الشعرية أو شبه الشعرية. ونستطيع أن نتبين هذا التمايز وهذه التفرقة فى كتابات اعتدال عثمان ومحمد المخزنجى وابتهال سالم، ومنتصر القفاش وناصر الحلوانى ونبيل نعوم جورجى. سنجد فى كتاباتهم القصة بكل ماتعنيه القصة من حدود، وسنجد فى بعض كتاباتهم مايغلب عليه الطابع الغنائى الشعرى، وقد تختلف النسبة وتتراوح بين السرد القصصى والغنائية الشعرية فى بعض كتاباتهم، ولكن الحدود تظل واضحة بين بنية السرد القصصى والبنية الشعرية، دون أن تلغى إحداهما الأخرى.

والواقع أن هذا التداخل والتفاعل بين الأنواع الأدبية، نجده فى بعض التعابير الفنية، كالفيلم السينمائى الذى تتداخل فيه أنواع أدبية وفنية مختلفة دون أن تخرجه عن كونه فيلما سينمائيا، وكالفن التشكيلى الذى قد نجد فى بعض لوحاته مايجمع بين الرسم والحفر والنحت والتجسيد بل العلاقة المادية مع ماهو خارج اللوحة، فضلا عن الإضاءة الخارجية، مع ذلك تظل اللوحة لوحة. وكذلك الشأن فى المسرح، لست أقصد مسرحية مثل «بنك القلق» لتوفيق الحكيم التى يطلق عليها أسم مسرروايه، فإنها فى الحقيقة نص مزدوج ثنائىّ البنية فيه البنية المسرحية جنبا إلى جنب مع البنية القصصية، ولكنى أقصد المسرح المتجسد المؤدّى تمثيلا، الذى نجد فيه نصا أدبياً حوارياً، وربما شعراً، ومناجاة، وموسيقى وتشكيلا حركيا، ورقصا إلى غير ذلك ويظل مع ذلك مسرحا.

بل نستطيع أن نتبين فى العديد من النصوص الأدبية المعاصرة القصصية والروائية والشعرية تداخلا لتقنيات فنون أخرى كالسينما والمسرح والفنون التشكيلية، دون أن يلغى هذا أدبيتها العامة أو نوعيتها الأدبية الخاصة.

إن القضية فى تقديرى لاتتعلق بظاهرة وجود نوع أو جنس أدبى جديد هو «القصة ـ القصيدة» أو «الكتابة عبر النوعية» ، على حد قول «إدوار الخراط» بل القضية هى تطور اللغة الأدبية سواء من حيث أساليب سردها أو بنيتها التشكيلية بتطور الخبرات الذاتية والمجتمعية والقومية والإنسانية، فضلا عن تطور المعارف والتكنولوچيا واتساع آفاقها وتفاعل الثقافات والإبداعات المختلفة واختلاف المواقف والرؤى وهى أمور تحتاج إلى الدراسات التفصيلية المتأنية التى تتعلق بأكثر من علم من العلوم بدلا من حصرها فى مصطلح أو مفهوم مغلق مطلق.

على أن هذا التداخل والتفاعل أو مايمكن أن نسميه بالتناضح Osmose أو التمازج بين الأنواع والأجناس الأدبية والفنية المختلفة أو ما يمكن أن يسميه كذلك بالتناص الأسلوبى Intei textualite ليس وحده الأساس الذى يبنى عليه إدوار الخراط مفهوم «الكتابة عبر النوعية» .

فلو كان الأمر كذلك حقًا، لما اختلفنا كثيرًا، بل كان اختلافنا اختلافاً محدودًا بين القول بالتداخل والتفاعل أو التناص بين بعض الأشكال والأساليب الأدبية والفنية يعبِّر عن ظواهر أسلوبية وسردية جديدة، وبين القول بأنها ليست ظواهر أسلوبية سردية جديدة فحسب، بل ترقى إلى نوع أدبى جديد قائم بنفسه كما يقول إدوار الخراط. ليكن...سيكون اختلافاً فى تحديد دلالة ظاهرة جديدة بغير شك وتسميتها.

على أن إدوار الخراط لايقف عند حدود هذا التداخل بين الأنواع الأدبية، ليقول بهذا النوع الأدبي الجديد بل يضيف بعدا آخر يميّز هذه الكتابة ويضفى عليها طابعها عبر النوعى هو رؤيتها الخاصة. حقا، قد نجد فيها سمات سردية خاصة. ولكن هذه السمات لعلها فى تقديرى لا تختلف كثيرا عن الكتابات السيريالية أو ما كان يسميه بالحساسية الجديدة. رغم تمييزه بين هذه الحساسية الجديدة والكتابة عبر النوعية، فالحساسية الجديدة عنده مثلا كانت تتسم كما يقول بالتشابك بين الواقعى والحلمى، وبتداخل الأزمنة وشاعرية اللغة والرؤية والتباس الأسئلة وكسر النمطية وتفتيت الشخوص والأحداث. الا أن الكتابة عبر النوعية [أو القصة ــ القصيدة] فقد تجاوزت كما يقول إدوار الخراط هذه الحساسية الجديدة وأصبحت تتسم بسمات أخرى، يشير في مقدمة كتابه إلى بعض مظاهرها السردية. مثل الوجازة ـ على حد قوله ـ أى الإيجاز وضيق المساحة الزمنية، ومثل موسيقية الجملة والتركيب ومثل الكثافة. وإن كنت أرى أنها لا تختلف كثيرا عن سمات مايسميه بالحساسية الجديدة. على أن إدوار الخراط يشير داخل فصول الكتاب إلى سمات أخرى لهذه الكتابة عبر النوعية تجمع بين جانب السرد وجانب الرؤية معا مثل: الرحابة الدلالية، وسرية المرجع، وأنها ضد أحادية الدلالة، وضد الموقف البطريركى، وأنها تتسم باللا محدودية، والاقتراب من الجوهرى، والابتعاد عن الظاهر السطحى، فضلا عن الطابع السؤالى اللا يقينى والتواصل بين الأحاسيس، كثيف الشبقية، والحوار الملغز، والطابع الدرامى الشعرى، والغنائى، والجمع بين التنافر والتناسق الاتساق بالتضاد والضّم بين المتنافرات، انعدام الحبكة والأحداث المتصلة والمنفصلة والجوانية، الباطنية والخفاء السردابية، القبوية، وكتابة الخبيئة أو خبيئة الكتابة، وبوجه خاص العمق الصوفى.

إلى غير ذلك من السمات فى السرد أو فى الرؤية التى تختلف بين

كتابة وأخرى، وبين مستوى وآخر وإن تكن فى مجملها تشكل الطابع الأساسى العام للكتابة عبْر النوعية. على أن العمق الجوانى والصوفى يعدُّ من أبرز مايميز هذه الكتابات عند إدوار الخراط وله دلالة خاصة عنده، فليس يعنَى به نسكا أو زُهْداً أو خرقًا مرقَّعة أو دروشة أو تجرداً من متاع الحياة الدنيا، بل يعنى به نوعًا نجد مصداقه كما يقول فى أعظم الصوفيين العرب أو غيرهم، من النشوة والعشق ونشدان الإلهىّ فى لحم العضوىّ الجسدانى، واستحالة الحسية إلى تسام خاص دون أن تفقد أيًّا من لذاذاتها وعذاباتها. [١٢٧] . على أننا قد نجد هذا الطابع الصوفى يتجاوز هذه الحدود الجوانية الشبقية ليصبح عمقا دينيًا خالصا، بل إيحاءً توْراتيًا وإسلاميًا فى بعض الكتابات وبخاصة كتابة نبيل نعوم جورجى.

وهكذا نتبين أن الكتابة عبْر النوعية عند إدوار الخراط ليست مجرد امتزاج بين القصصى والشعرى، بل تكاد تتسم أساسا بعمق وجدانى جوانى صوفى ورؤية حسية شبقية تساؤلية درامية، فضلا عن غنائيتها الشعرية.

وإذا صح أن هذه السمات هى السمات الأساسية للكتابة عبر النوعية، فإننا نستطيع أن نجدها فى رواية مثل «هاتف المغيب» لجمال الغيطانى أو «أعشاب البحر» لحيدر حيدر، دون أن تجعل هذه السمات منهما شيئا آخر غيْر نوعيتهما الروائية الخالصة كذلك.

حتى النماذج التى درسها إدوار فى كتابه، فإن هذه السمات المشتركة بينها وإن تماثلت فى مظهرها الخارجى، فإنها مختلفة فى دلالتها، باختلاف رؤية كل منها واختلاف فلسفاتها. فما أشد الاختلاف فى الدلالة – فى تقديرى – بين شاعرية السرد فى كتابات محمد المخزنجى واعتدال عثمان ويحيى الطاهر عبد الله، وشاعرية السرد فى كتابات بدر الديب وناصر الحلوانى ونبيل نعوم جورجى. وهذا أمر طبيعى.

إنها على تنوعها واختلافها تجليات سردية ودلالية جديدة فى مجال القصّة والرواية والشعر، تكشف عن ظاهرة مشتركة فيما بينها ولكنها لاتصنع نوعاً أدبياً جديداً.

على أن أهم وأبرز ما يتميز به كتاب إدوار الخراط عن الكتابة عبر النوعية، ليس القول بنوع أدبى جديد، وإنما كشفه الذكى العميق لبعض السمات السردية فى هذه الكتابات القصصية والشعرية الجديدة التى قام بدراستها فى هذا الكتاب، بل وتحديده لبعض دلالاتها وإن يكن بشكل عابر، اللهم إلا وقفته التأويلية التفصيلية لكتابات نبيل نعوم جورجى.

على أن قراءته النقدية عامة، تركزت على السمات التعبيرية السردية لهذه الظاهرة الأدبية، وكادت أن تغفل دلالاتها. وإدوار الخراط كان واعيا بهذا وعياً كاملاً. ولهذا نراه يقول فى كتابه «قد يعنّ لقارئ معين من قراء هذه النصوص أن يتساءل: أين الإنسان؟ بمعنى الإنسان «الواقعى» الذى يعيش فى المجتمع الذى نعرفه هنا، فى هذا الموقع من الأرض، وفى هذه الحقبة من الزمن؟» ويجيب إدوار الخراط «لا إجابة عندى إلاّ أن أدعوه، مرة أخرى، إلى قراءة هذه النصوص كما ينبغى أن تقرأ، أى أن يقرأ، لا كما يدعوه الكتاب الذين سمّوا أنفسهم واقعيين، ولست أظنهم واقعيين بشىء، ولكن كما ينبغى أن يقرأ، «الواقع» المعقد، الفنىّ المتعدد الطبقات، المفتوح الدلالات الذى ينضوى تحته الحلم والشعر وجموح التصوّف جميعا، ثم يقول «إن سرية هذه القصص القصائد وسحريّتها تتيحان لك إدراكاً أعمق وأقرب إلى الجوهر لهذا الواقع الأعمق والأقرب إلى الجوهر. ولم يكن من الممكن أن تكتب هذه النصوص إلا فى هذا الموقع من التاريخ، ومن العالم، ولكن لعل مزيّتها أنها، على تاريخيتها، يمكن أن تتحدى التاريخ» ص١٣٣ .

وسنجد هذا الرأى مطبقا فى تأويله لقصص نبيل نعوم جورجى فى قوله « إن هذه القصص تدور فى بيئة تاريخية، معاصرة أو غابرة، لكنها مفارقة للتاريخ، وملاصقة للراهن اللازمنى» صــــ١٥٣.

وهكذا يقول إدوار الخراط بالتاريخية ويلغيها، ويقول بالجوهر، ويجعل من التاريخية صنو الجوهر، ويجعل منهما حقيقتين مطلقتين مفارقتين للتاريخ وللراهن. ولهذا كان من الطبيعى ألا يهتم إدوار الخراط بإبراز الدلالات المختلفة لهذه النصوص الأدبية التى يدرسها، مكتفيا بتحديد سماتها السردية والرؤيوية المجردة، وبرغم أنه يعترف بأن هذا النوع من العمل الفنى الذى يدرسه لا يمكن إلا أن يكون نابعا من السياق الاجتماعى الحضارى الذى يعيش فيه الآن وهنا» ص٨٨-٨٩، وإنه بهذا ذو دلالة تاريخية، فإنه فى دراسته النقدية له يتعالى على هذا السياق التاريخى الراهن مكاناً وزماناً باسم ما هو جوهرى ولازمنى وبالتالى لا تاريخى.

ولكن حتى هذا الجوهرى واللا تاريخى لا نكاد نتبين دلالتها فى هذه النصوص التى يدرسها إلا بإشارات وملتقطات وانطباعات عابرة. ولهذا يغلب على هذا النقد الطابع الانطباعى الاستبطانى المجرد، على حين يتضاءل فيه الهامش التحليلى والتأويلى، وبهذا يقترب كما سبق أن ذكرنا فى البداية من البنية الإبداعية الغنائية للنصوص التى ينقدها، بل لنصوصه هو نفسه الإبداعية.

وليسمح لى إدوار الخراط أن أداعبه فى النهاية: ففى فقرة من فقرات كتابه هذا القيم يتحدث عما يسميه بالنقد النهم. وفى تقديرى أن إدوار الخراط ناقد نهم يتميز بقدرة ساحرة على الإغراء، يتلقف النص الأدبى، يلتهمه، يتمثله، يعيد ترتيب عناصره، يبرز بعضها، يتجاهل بعضها الآخر، أو بتعبير مسرحى وسينمائى يقوم بإخراج النص أو بالتعبير الأونثولوجى

يوجده من جديد، وقد أصبح له اسم ورسم وسمات خاصة تدور فى فلك أدب إدوار الخراط ورؤيته الفنية الخاصة. طبعا، لابد أن يكون فى هذا النص ـ ولو جزئيا ـ مايؤهلة لذلك، وإلا فليس له اسم أو رسم أو سمة أو حتى مجرد الانتساب إلى مايمكن أن يسمى بالأدب.

إن إدوار الخراط مدرسةٌ إبداعية ونقدية متميزة بغير شك، يمتح من خبرة حية بالغة الرهافة والعمق المعرفى والوجدانى، ويضيف إضافة بالغة الغنى والخصوبة إبداعًا ونقداً إلى أدبنا العربى المعاصر، ويسعى لتعميم مدرسته الجمالية بل تسييدها. وهذا حقه. ولكن هذا الحق لايعنى احتكار مفهوم «أدبية الأدب»، وتقليص إبداعاته المفتوحة المتنوعة فى سمات جمالية أو دلالية محددة معينة، أو جعل هذه السمات نوعًا أدبيا جديداً متميزا قائمًا بذاته بين الأنواع الأدبية القائمة التى يكاد يتهمها بالعقم ......

نختلف اختلافًا كاملاً ـ ربما ـ مع إدوار الخراط فى مايُضفيه من تسمية على ظاهرة أدبية جديدة لاشك فى وجودها وكان ـ ومايزال ـ من أبرز دارسيها ومبدعيها، ولكننا نتفق معه اتفاقًا كاملاً كذلك، في الحاجة دائما إلى التجدد والتجاوز الجمالى والدلالى والنقدى، الذى يعد إدوار الخراط أيضا واحدا من أبرز و أشجع روّاده.

إدوار الخراط .. ناقداً جماليا

إن احتفاليتنا هذه بالصديق المفكر الفنان إدوار الخراط هى احتفالية بمن يمكن أن نسميه فى غير مغالاة بالمثقف المتكامل أو الكلىّ. لست أقصد بهذا كمالاً مثاليا. أو كليةً مطلقة، وإنما أقصد به الأديب العارف بمختلف جوانب الأدب، الممارس لها، والمتمكن منها، عبر مرحلة من الاجتهاد والتجريب والمعاناة، أتاحت له امتلاك أدواته ونضج رؤيته وشمول إنتاجه وغزارته.

وإنتاج إدوار الخراط هو إنتاج يمتح من تراثنا العربى القديم وبخاصة من أعماقه الوجدانية الصوفية، كما يمتح من خبرة واقعنا المصرى والعربى فى تجلياته الحياتية والنضالية والإبداعية المختلفة، وهو يلتحم كذلك بالتراث الفكرى والأدبى والعالمى المعاصر، تفهما وتمثلاً وترجمةً، ويفيض دائما بإبداع يجمع بين القصة والرواية والشعر، ويتوقف دائما ليتأمل ما يبدع ويبدعه غيره، تأمل المفكر المنظرّ الناقد، وهو لا ينى عن الرحلة المتعطشة أبدا إلى أروقة الفنون التشكيلية وآفاق الإبداع الموسيقى

والمسرحى.

ونجده دائما بيننا فاعلية فكر وموقف وإبداع، فى هموم بلده وعصره، مضيفا إلى ثقافتنا العربية، كاشفا مضيئا لمسارات وآفاق ثقافية تتسم بالجسارة والتجدد. وهو بهذا كله يشكّل مدرسة من أبرز المدارس الأدبية النشطة المؤثرة فى تراثنا الأدبى العربى المعاصر، لا بإبداعه الذاتى فحسب وبما يلهمه ويفجره من قيم ورؤى، وإنما كذلك برعايته الجادة الدائبة لطائفة من أجيالنا الأدبية الصاعدة الواعدة.

فتحية تقدير وإجلال ومحبة لإدوار الخراط على النموذج الإنسانى والإبداعى الذى يمثله فى حياتنا وثقافتنا العربية الراهنة.

تمنيت لو سمح لى الوقت والمجال بأن أستخلص من خبرته الغنية فى شمولها، ملامحها النظرية الأساسية، ولكن حسبى هنا، أن أقف عند جانب واحد من جوانبها هو النقد الأدبى، على أنى فى الواقع أكاد أرى فى نقده الأدبى نافذة تطل بنا على مجمل عالمه الفكرى والإبداعى، ولعلى ذكرت فى دراسة سابقة عن إدوار الخراط، أننا لا نكاد نجد فرقاً بين ممارسته النقدية النظرية وإبداعه الأدبى، وهذا حق، وإن كان فيه بعض المغالاة.

حقا، إن إبداعه الأدبى يجسد رؤيته النقدية، ونقده الأدبى هو تنظير لرؤيته الإبداعية، على أن رؤيته النقدية - فى تقديرى - لها خصوصيتها التى تتيح لنا الوقوف عندها مؤقتا فى استقلال نسبى.

والواقع أن الوقفة عند الجانب النقدى فى إنتاج إدوار الخراط أو عند أى إنتاج نقدى هى وقفة تنقلنا - فى تقديرى - من مجال الأدب الخالص إلى مجال الفكر الخالص، أو - بتعبير أدق - تنقلنا إلى المجال المعرفى، فهى ليست وقفة عند تطبيقاته النقدية على الأدب، وإنما

عند ما وراء هذه التطبيقات النقدية من أسس معرفية أو أبستمولوچية. وهذا ما نسميه بنقد النقد.

ولعلى أستجيب هنا، لإدوار الخراط نفسه فى دراسته النقدية لأدب إبراهيم أصلان فى قوله: « فلن انتسب إلى أية مدرسة نقدية ومنهجية!، ومنهجى — إن كان ثمة — هو منهج معايشة المادة الفنية، لكى أعيد خلق رؤية خاصة ونابعة منها فى الوقت نفسه. وأنا بذلك أعرّض هذه الرؤية الثانية للعمل الفنى — من كل أجنحتها — للهجوم المذهبى والأكاديمى — طواعيةً — وأتركها مفتوحة له، لأنى واثق أن لها حقا مشروعا فى البقاء، ولأننى آمل أن لها مقدرة على المواجهة، ولأنى أتمنى فى النهاية أن يكون فى نقد النقد ما يخصب ويغنى ويعمق خبرتنا» الحساسية الجديدة ص ٢٤٨.

والواقع أن إدوار الخراط وهو يمارس النقد لمختلف النصوص الأدبية يحرص على أن يؤكد فى كثير من الأحيان أنه ليس ناقداً أدبياً. يقول مثلاً فى دراسته لأدب المازنى «لن أسوق أولا الحجج التى أنتهى بها إلى نتائج، ولن أضع اللبنات الواحدة فوق الأخرى أبنى بها قضاياى. بل أنهى إليك، بداءة ما استقر عليه ذوقى [ص ٦٢] أيا كانت علاته وهناته، فإننى أعنى ما أقول من إننى فى الحقيقة لست ناقداً أصلا، بل إما مشارك فى التجربة الفنية أو رافض لها ، بكل ما تعنيه المشاركة أو الرفض من ميل مع الهوى، وكل ما تتضمنه أيضا من غمر للنفس فى لجة العمل الفنى وعبابه واعتناق لمنطقه الداخلى، ونفى باب النظر إليه من علٍ فى موضوعية أو حياد لاَ أظنه حقيقيا أبدا» [٦٢ـ ٦٣] الحساسية الجديدة.

والحقيقة أنه من الخطأ أن نأخذ هذا الكلام على عواهنه، فهو كلام فنان يمارس النقد، ويجعل من نقده إعادة إبداع لما ينقد. فإدوار

الخراط ناقد، ناقد بغير شك ، أو ـ على الأقل ـ ذو رؤية فلسفية جمالية كما سوف نوضح فيما بعد. على أنه قد يكون من الخطأ أن أستخلص كذلك من هذا أنه ناقد انطباعى كما قد يبدو من كلامه، بل كما قد تثيره بعض اختياراته ومعالجاته وتقييماته، ولعل إدوار الخراط فى موضع آخر فى حديث له عن تأويل العمل الأدبى أجاب عن ذلك بقوله: التأويل عندى هو « تذوقى أنا وأنت وهو، كلٌ على حدة، تذوقاً روحياً أساساً، وعقلياً بعد ذلك». معنى هذا، هو الانتقال من لحظة التذوق الأولى إلى لحظة العقلنة النظرية. وهو شأن أى عملية نقدية جادة. على أن هذا لا يمنع من أنه يقوم فى بعض الأحيان بتقييم عمل أدبى إبداعى بنص إبداعى آخر. لعلى أشير بهذا إلى نص له عن قصيدة للشاعر رفعت سلام، أو إلى نصوصه عن رسومات عدلى رزق الله. على أن أغلب تطبيقاته النقدية تبدأ بالتذوق لتسعى بعد ذلك إلى منطقة تذوقه، وكشف أسسه ودلالاته. ولهذا نجد تصنيفاته لأشكال التعابير المَختلفة وتحديداته لما هو حساسية قديمة أو جديدة وصكه لمصطلحات تقيمية جديدة فى خبرة الإبداع مثل مصطلح «الكتابة عبر النوعية» وتمييزه الدقيق بين هذا الكتابة عبر النوعية والحساسية الجديدة من جهة والحداثة من جهة أخرى.

فالحساسية الجديدة عنده هى كسر للترتيب السردى الإطرادى، وتحطيم لسلسلة الزمن السائر فى خط مستقيم، وهى تداخل الأزمنة وكسر النمطية وتدمير سياق اللغة السائد المقبول، والارتفاع بالبنية اللغوية من دلالتها المعجمية التقريرية المباشرة إلى دلالتها السياقية الفنية الخاصة، وهى تحول قيمى فى مرحلة زمنية معينة محددة، ستتبعها حساسيات جديدة أخرى، أما الحداثة عنده فهى ليست قرينة للجدةّ وليست زمنية تاريخية، بل هى تعبير عن القيمىّ لا عن الزمنىّ، وهى نفى مستمر، وليس فى تكوينها ما يتيح لها أن تكون بنية ثابتة، لأنها «سؤال مفتوح» [٥٠] وهى سعى

مستمر نحو المستحيل ــــ كما يقول ــــ ولهذا فهى كتابة تساؤلية غير يقينية أبدا تتجاوز الزمن وتخلد عبر التاريخ. ولعلنا نجد هذه الدلالة فى بعض كتابات أدونيس. أما الكتابة عبر النوعية فهى رؤية لظاهرة التداخل بين القصة والقصيدة، بين الرواية والشعر، بما يكاد أن يزيل الحواجز بينهما، وهى عنده ليست مجرد ظاهرة بنيوية، وإنما هى رؤية للعالم تنتسب إلى أقبية الخبرات الباطنية العميقة والوجد الصوفى بمعناه الكونى والإنسانى. على أنه برغم هذا التمايز بين هذه الظواهر الثلاث فهناك تشابكات وتداخلات بينها فى فكر إدوار الخراط وتطبيقاته النقدية.

وفى تقديرى أن الحديث عن هذه الظواهر التصنيفية للأعمال الأدبية، التى يحددها إدوار الخراط ويميز بين سماتها المختلفة، ويرصدها النقاد عامة فى تطبيقاته النقدية، تقف بنا ــــ فى الحقيقة ــــ عند التضاريس الخارجية فحسب لممارسته النقدية، ولا تكشف لنا عن الأسس النظرية التى تصدر عنها هذه الظواهر والتضاريس، على حين أن هذه الأسس المعرفية النظرية هى التى تشكل بحق رؤيته النقدية وهى الموضوع الحقيقى لما نسميه بنقد النقد.

إن تحديد الأسس المعرفية النقدية لمنهج إدوار الخراط النقدى تستلزم الاستيعاب الشامل والمتابعة التحليلية لممارساته النقدية والإبداعية معا، مما لايتيحه لنا هذا اللقاء الاحتفالى، ولهذا حسبى أن أقدم اجتهاداً أولياً متواضعاً يحتاج إلى المزيد من التدقيق والتعميق.

فى تقديرى أن أساس نظريته النقدية هو حرصه على تحديد الكلى الكامل وراء الجزئيات فى قراءاته النقدية. أى تحديد ما هو جوهرى وراء التفاصيل العارضة، وإن تكن هذه الصفة العرضية نفسها تكاد تصل عنده أحيانا إلى مستوى ما هو جوهرى كذلك، وهكذا لايدرس إدوار الخراط

عملا روائياً إلا ويرتفع سؤاله الأساسي حول مايسميه «القيمة الروائية».

والقيمة الروائية عنده مصطلح جديد، يختلف عن دلالته العامة الشائعة. فالقيمة الروائية عنده ليست هي البنية، بل هي أكبر من مجرد العنصر البنائي بل وأكبر من مجرد المقوّم الذى يقيم هيكل العمل الروائي. إنها بؤرة أساسية، وأؤكد هنا على كلمة بؤرة. إنها ـــ كما يقول ـ بؤرة أساسية تستقطب حولها هذه العناصر البنائية أو تلك المقومات. أى أن لها طاقة داخلية قادرة على اجتذاب عناصر متسقة من الوصف والتحديد المكانى والحوار، وغيرها من الأساليب الروائية اجتذابا يكوّن منها مركزاً أو محوراً ديناميكيًا غير ساكن وغير مجرد من محاور العمل الروائي. نلاحظ مرة أخرى هنا مفهوم البؤرة والمركز والمحور. ولنضرب مثلا لقيمة روائية فى دراسته لرواية رائحة البرتقال لمحمود الورداني. يقول إدوار الخراط: «إن إحدى القيم الروائية فى هذه الرواية هى «تناظر التناقض وتناقض التناظر»، بحيث يكون الشيء هو وغيره فى آن» ص٢٨٧، وتأسيسا على هذه القيمة الروائية الأساسية فى الرواية يطلق على كاتبها لقب كاتب « نصف النور ونصف الظلمة، نصف الصمت ونصف البوح».

ولعلنا نتبين فى هذا المثال وفى غيره أن ما يكتشفه كمرتكز أو بؤرة أساسية فى العمل الروائى ليس مجرد البنية، أو حتى اللغة الخاصة، رغم أهميتها الشديدة عنده، وإنما قيمة كامنة داخله، هى القوة التى تمنحه دلالته العامة، على أننا نلاحظ فى هذا المثال وفى عشرات غيره، أنها برغم أساسيتها ومحوريتها، أى أساسية القيمة الكامنة، فهى ذات طبيعة ملتبسة، فهى دائما سمة موجودة وغير موجودة، فهى تناظر وتناقض، فى آن، نظام وتدفق، انفتاح وانغلاق، استرجاع وتجاوز، ذاكرة ومخيلة، قانون وحرية، جسدانية وصوفية، تاريخ وخروج على التاريخ، مكان زمنى وزمن مكانى، مطلق ونسبى، شبقى وروحى. وهى رسوخ ومراوغة وصراع ولكنه محكوم،

وتوازن ولكنه محسوب وكثافة تنطلق منها أنشودة، إنها دائما الشيء ولكن في حالة التباس مع نقيضه.

وهو تناقض أشبه بالتواشج والتواحد الذى يشكل في النهاية رؤية كلية. والهمّ النقدى الأكبر لإدوار الخراط أن يكتشفها نقدا وأن يبدعها فناً. وهى على التباسها رؤية كلية راسخة، تكاد تكون أولية التكوين والوجود، كالحياة والموت، والكون والفساد، والله، والوجود، مجرد الوجود على إطلاقه. همّ إدوار الخراط النقدى ـ كما ذكرنا ـ أن يبحث عن هذه القيمة الأساسية الراسخة داخل النص، إنها على حد تعبيره فى دراسته لأدب محمد المخزنجي «الجوهر الخفى الصلب القائم وراء الأعراض المراوغة، حيث ينصهر الموضوع مع البناء».

ويقول أيضا فى موضع آخر: «أميل كثيراً إلى أفعال الانبثاق والأفعال التى تبدو بشكل مراوغ كما لو أنها [نلاحظ هنا تعبير كما لو أنها سوف نعود إليه] كما لو أنها طبيعية وعفوية وتلقائية. ولكنها فى الواقع نتيجة لنظام خفىّ ولنسق كان مفروضا». ص٨. ولعلنا نقترب أكثر من التعرف على هذا النظام الخفى أو الأساس الداخلى فى هذه الفقرة فى كتابه الحساسية الجديدة التى يتحدث فيها عن الطفولة باعتبار أنها «لم تعد ماضياً منقضيًا أو شيئًا مستعاداً، بل هى فى هذه الكتابة الحديثة واقع مجادل ومحاور للواقع الذى نعيشه، للواقع الذى عشناه، والواقع الذى نتصور أنه سيحدث أيضاً فى المستقبل مع خبرات الواقع المتجددة [ص٣٤٣]. إنها إذن فى تقديرى الطفولة الأبدية، أو البدء الدائم عند إدوار الخراط الذى يجمع بين الاسترجاع والتجاوز. وفى آخر كتبه «أنشودة الكثافة» يقول: « فى مغامرتى محاولة إذن للغوص إلى طبقة چيولوچية بدائية فى الحس بحيث يكون التواصل عبر جرس اللغة، يكاد يكون تواصلا أصليا أوليا» [١٢] ولعل الأمر يتضح فى جلاء مطلق فى هذا التساءل الذى يسأله فى

دراسته لنصٍّ لمنتصر القفاش: «إن اللغة ــ السرد، قد أُنْتُزِع منها كلُّ ريشها الزخرفى وبقى لها ريشها الجوهرى. فهل عادت إلى عناصرها الأولى، مقومات الوجود الأولى: الماء والتراب والريح والنار «ص ٨٩» [كتابات عبر نوعية».

هناك إذن، ما يمكن أن نسميه بالجوهر الأصلى البدْئى الأولى الذى يسعى إدوار الخراط للبحث عنه، بل أكاد أقول الانطلاق منه دائما. ولعله أن يكون مصدر هذه المفردات بل المفاهيم العديدة التى تكاد أن تكون «سقالات» لبنيته النقدية مثل الرسوخ والكثافة، والانضباط، والتحكم والقبوية والصرامة والوجازة إلى غير ذلك.

على أن هذا الجوهر الأولى البدئى، الذى هو فنية الفن، أو هو الفن باعتباره ــ عند إدوار الخراط ــ مجرد وجود، هذا الجوهر هو القيمة الأساسية، وقد يكون المصدر الأول والدائم للوجود وللمعرفة، أو يكون النمط الأساسى أو الأعلى على حد رؤية يونج، أو اللاوعى عند فرويد ــ فما أكثر استعانة إدوار الخراط بعلم النفس عامة والتحليلى خاصة فى قراءاته النقدية . ويكاد هذا الوجود الأول أن يكون هو الله بالمعنى الكونى الذى نجده فى تراثنا الثقافى الحديث عند سلامة موسى، وفى تراثنا القديم فى الحركة الصوفية وخاصة عند ابن عربى أو هو الإله الخفى عند لوسيان جولد مان وإن يكن بمفهوم مختلف.

على أن هذا الوجود البدئى الأول الأصلى لا ينفى فى رؤية إدوار الخراط المظاهر الثانوية العرضيّة والزمنية من شخصيات وأحداث سياسية واجتماعية ولكنها لا تمثل شروطا محدّدة للتحقق والوجود، بل هى أطر وحوامل، تضىء الديمومة المتصلة لهذا الوجود الأول ولهذا لايقف عندها إدوار الخراط كثيراً أو طويلا ولكن دون أن ينكرها.

على أن هذا الوجود الأول الكلى، رغم كثافته الوجودية لا يوجَد ــ كما سبق أن ذكرنا ــ بغير نقيضه. إنه هو وليس هو. ليس فى هذا إلغاء أو طمس لرسوخه الوجودى وإنما هى رؤية مفتوحة رهيفة لحقيقته. فهو دائما بين بين.

ولهذا يميل كما سبق أن ذكرنا إلى أفعال الانبثاق، بل يكاد يقترب من مفهوم Emantion الصدور أو الانبثاق فى الفلسفة الأفلاطونية الجديدة عند أفلوطين بالذات. فكل شيء يصدر عن الأول، كما لو أنه هو وهو ليس هو وإن يكن هو هو بصدوره عنه. ولهذا نكاد نجد فى أغلب كتابات إدوار الخراط النقدية والإبداعية على السواء، هذه التعابير القلقة بين التحقق واللاتحقق، بل الكينونة والمغايرة، بين الكينونة والصيرورة التى لا تفترق عن كينونتها. وما أكثر التعابير المعبرة عن هذه العلاقة البينيّة، مثل «يكاد أن»، «كما لو»، «على وشك أن» و«كأنما هى»، و«لولا»، و«إن كانت»، فضلا عن كلمات «التراوح والمراوحة والمخايلة، والإمكانات غير المستقرة والتناسق المتنافر أو التنافر المتناسق» إلى غير ذلك مما يذكرنى باتجاه فى الفلسفة الحديثة يطلق على نفسه اسم فلسفة as if فلسفة (كما لو أن). وتبرز هذه العلاقة المتراوحة خاصة فى وحدة المتناقضات العديدة، وفى العلاقة البينية بين الأشياء والظواهر، مثل الكتابة عبر النوعية والمنطقة «البينية بين الذاتيات» التى يعرّف بها إدوار الخراط الصياغة والفنية.

إن الجوهر المعرفى عند إدوار الخراط ذو رسوخ بدئى أولى، ولكنه برغم هذا فهو فى حالة تمرحل دائم، فى حالة بينيّة متصلة، بين الكينونة والصيرورة، بين الذاكرة الراسخة والمخيّلة الشاطحة، وما يجمع ويوحّد بينهما. ونكاد نجد هذا كذلك فى لغته الفنية فهى على مستوى عالٍ من الاتساق والرصانة إلى حدّ الكلاسيكية فى كثير من الأحيان، وهى فى الوقت نفسه ذات رفيف غنائى يكاد يحيلها إلى لغة شعرية خالصة، وهذا ما

يعطى لكتابته مذاقًا إبداعيًا خاصًا، فضلا عن دلالتها المعرفية الخبيئة.

ولعل هذا الجذر المعرفى المتراوح لرؤيته النظرية الكلية أن يكون جسرَ التداخل الطبيعى بين نقده وإبداعه الأدبى. ولهذا أكاد أقول ـــ راجيًا أن أعود للتفصيل فى هذا فى دراسة أخرى ـــ إن إدوار الخراط فى نقده هو أقرب إلى رؤية فيلسوف الجمال أقصد «الإستطيقا» منه إلى الناقد التحليلى، برغم ما فى نقده أحيانا كثيرة من التصنيف والتحليل. فهو فى الحقيقة فنان ذو رؤية مفهومية جمالية كلية خاصة حميمة تشكّل اختياراته للنصوص الأدبية التى يراها أقرب إلى الفن فى حدود رؤيته الجمالية هذه، وتشكّل بالتالى قراءاته لهذه النصوص أو بالأخرى تأكيده لهذه الرؤية فى هذه النصوص، إلى جانب إبداعه الأدبى الخاص الذى يجسّد بامتياز هذه الرؤية المفهومية الجمالية الخاصة.

ولا شك أن هذه الرؤية فى تجلّيها النقدى والإبداعى هى رؤية على جانب رفيع من الاتساق والفرادة والفاعلية المفهومية والجمالية، وهى إضافة جادة إلى رؤى مفهومية وجمالية أخرى فى ثقافتنا العربية المعاصرة لها قيمتها الرفيعة وفاعليتها كذلك. وإدوار الخراط لاينكرها وإن اختلف معها واختلفت معه، حول بعض الجذور والدلالات فى الرؤية النقدية، بل إن إدوار الخراط يحرص بل يدعو بصدق ورحابة فكر وسماحة نفس إلى أهمية الحوار والتفاعل بين هذه الاجتهادات النقدية المختلفة.

ولعل هذا ما يؤكد فضيلة أخلاقية كبيرة تضاف إلى فضائله الفكرية والإبداعية التى أغنى ويغنى بها ثقافتنا العربية المعاصرة. مرة أخرى تحية إعزاز واعتزاز وإكبار لإدوار الخراط وأحرّ التمنيات له فى عيد ميلاده السبعينى متمنياً له دوام الصحة والعافية وتواصل رحلته الفكرية والإبداعية.

الوضع الراهن
للنقد الأدبى فى الخليج

عندما ينعقد ملتقي للنقد الأدبى، لايكون انتسابه إلى الأدب أساساً، بقدر ما يكون انتسابه أقرب إلي الفكر الفلسفي، أيديولوجيا كان أو أبستمولوچيا. فإذا كان النقد الأدبى هو قراءة للأدب سواء كانت هذه القراءة منهجية أو انطباعية، فإن ملتقىً للنقد الأدبى، يكون همه الشاغل بالضرورة هو الكشف عن أسس هذه القراءة ومرتكزاتها المعرفية والمنهجية، أو بتعبير آخر، يكون أقرب إلي الفكر النظرى النقدى ــــ بالمعنى الكانطى لمفهوم النقد ــــ أو ما يسمّى بنقد النقد، منه إلى الفكر الإجرائى. ولعل هذا ما دفعني فى بحث قديم عن واقع النقد الأدبى العربى الحديث والمعاصر أن أجعل عنوانه «الجذور المعرفية ــــ الفلسفية للنقد العربى» [المؤتمر الفلسفى العربى الثانى فى عِمان ــــ الأردن بين ١٣ــــ ١٥ ديسمبر ١٩٨٧]. ولهذا، فإننى عندما دعيت إلى شرف المشاركة فى الملتقى الأدبى الرابع لمجلس التعاون لدول الخليج فى الكويت بين ١٢ ــــ ١٤ ديسمبر ١٩٩٥، قلت لنفسى: أحسب أن هذا الملتقى سيكون امتداداً أو تفريعًا على الندوة التى عقدتها المجلة العربية للعلوم الإنسانية الكويتية بالتعاون مع مؤسسة الكويت للتقدم العلمى، والتى كان موضوعها

«أزمة الفكر العربى المعاصر فى ضوء المتغيرات الجديدة» والتى كانت فى الحقيقة محاكمة نظرية نقدية لهذا الفكر فى تجلياته المختلفة. والواقع أن الدعوة إلى كلا الملتقيين أثارت فى نفسى انطباعا سعيداً بأن الفكر النظرى قد أصبح همّاً متزايداً فى الساحة الثقافية فى بلدان الخليج العربى عامة وفى الكويت بوجه خاص، إلى جانب الفكر الوصفى والتصنيفى والإجرائى، فضلا عن الأصولى السلفى الذى يكاد يطغى بمستوى أو بآخر ـــ على فكرنا العربى المعاصر عامة باستثناء بعض الاجتهادات فى نقد الفكر العربى القديم والحديث والمعاصر نقداً عقلانيا نظريا. ولعل المحنة التى تعرضت لها دول الخليج العربى بعدوان النظام العراقى على الكويت، وما أثاره هذا ولا يزال يثيره من تساؤلات قومية وفكرية، أن تكون وراء هذا الاهتمام المتزايد بالتوجه النظرى فى بلدان الخليج العربى.

ولكن إلى أى حد برز هذا التوجه النظرى فى هذا الملتقى المكرس للنقد الأدبى فى دول مجلس التعاون؟. هذا ماسنحاول تبيّنه فى هذه الدراسة.

والملاحظ أولاً أن هذا الملتقى المكرس للنقد الأدبى فى هذه الدول، كان واعيًا منذ البداية ـ على لسان العديد من المشاركين فيه ـ بأن هذا النقد الأدبى رغم خصوصيته المحلية، والتاريخية، هو امتداد للنقد العربى القديم، وللاجتهادات النقدية فى الثقافة العربية الحديثة عامة، فضلا عن تأثره بالنقد الأدبى العالمى ـــ ولعل هذا مادفع الدكتور عبد الله الغذامى فى مدخل كلمته فى الملتقى إلى استبعاد فقرة «بدول مجلس الخليج» من عنوان الملتقى ليحرر النقد من الحدود السياسية. فآفاق النقد على حد تعبيره «مفتوحة على المكان وعلى الزمان وعلى اللسان » فضلاً عن تحريره «من قيد فكرى وأيديولوجى ليس له معنى سوى كونه سلطة اصطلاحية». وهذا مادفع الدكتور نجيب العوفى فى تعقيبه على كلمة د.

الغذامى إلى القول بأن تخليص عنوان الملتقى من هذا القيد الفكرى والأيديولوچى «إنما يجهز على المرتكز الجغرافى والتاريخى لأشغال الملتقى، ويقوم بتعويم أو تهويم آفاق النقد الأدبى فى عراء الزمان والمكان واللسان» «ويقع فى قيد أيديولوچى آخر مضمر» . والواقع أننا سوف نتبين هذا «القيد» صريحاً وليس مضمراً عندما نعرض لكلمة الدكتور الغذامى فى الملتقى.

ولاشك أن النقد الأدبى ـ موضوع هذا الملتقى ـ ينتسب أساسا إلى الخبرة الجغرافية والاجتماعية والتاريخية الحية لبلدان الخليج والجزيرة العربية، دون أن يعنى هذا عزله عن الخبرة العربية والعالمية من ناحية، أو تعويمه ـــ على حد تعبير د. العوفى ـــ فى رؤية نقدية مطلقة.

ولاشك أن انعقاد ملتقى للنقد الأدبى فى دول مجلس التعاون يعنى بالضرورة أن هناك أعمالاً أدبية، وممارسات نقدية عليها، بلغت من النضج مما يفرض عقد هذا الملتقى النقدى للنقد الأدبى ويعطيه مشروعيته، وهذا ينقلنا إلى السؤال الجوهرى فى هذا الملتقى: ماهى الأسس والمرتكزات المعرفية والمنهجية للنقد الأدبى فى دول مجلس التعاون؟. وهل هناك رؤية نقدية أدبية سائدة أم هناك أكثر من رؤية؟ ولقد رأيت أن أتخذ من ورقة «نقد النقد الأدبى فى دول مجلس التعاون» للدكتور سعد البازعى نقطة انطلاق فى تحديد معالم خريطة النقد الأدبى فى هذه الدول، لشمولها على مختلف الاتجاهات النقدية، فضلا عن أنها تتسم نسبيا بالمعالجة النظرية لهذه الاتجاهات، وإن غلب عليها ـ شأن الجانب الأكبر من أوراق الملتقى ـ الطابع التأريخى والوصفى والتصنيفى عامة، كما سوف نرى.

يميز الدكتور البازعى فى نقد النقد بين النظرية النقدية والتأريخ النقدى، ويرى أن التأريخ النقدى هو «الأكثر ألفة فى بلدان التعاون، على

حين ظل التنظير النقدى غائبا باستثناء «بعض الجهود المتفرقة هنا وهناك». ولهذا غلب على ورقة الدكتور البازعى ـ كما يقول هو نفسه ـ الاستعراض لبعض الجهود التأريخية مع إشارات إلى بعض الجهود التنظيرية، وإن جاءت فى الحقيقة إشارات جزئية عابرة. على أنه يميّز بين النقد الأدبى فى الدول الواقعة فى الخليج أو على ضفافه والتى ترتبط بقدر عال من التجانس أو التداخل الثقافى كما يقول، وبين مناطق الجزيرة العربية البعيدة جغرافيا عن الخليج كالحجاز وعسير وبدرجة أقل منطقة نجد. وقد استند الدكتور البازعى فى دراسته للنقد الأدبى فى دول الخليج على كتاب الدكتور محمد عبد الرحيم كافود فى كتابه «النقد الأدبى الحديث فى الخليج العربى» الذى صدر عام ١٩٨٢ والذى يعده أول دراسة منهجية موسعة ومتخصصة ورائدة للنقد الأدبى فى هذه المنطقة. كما استلهم بعض ملاحظات من قراءته النقدية لمقدمة الدكتور علوى الهاشمى على كتاب «ما قالته النخلة للبحر». على أنه فى الحقيقة لايخرج عن حدود استعراض آراء الدكتور كافود حول سمات النقد الأدبى الخليجى مثل تقسيم النقاد إلى محافظين ومجددين، وطغيان التطبيق على التنظير وعدم التزام النقاد. بمنهج محدد والميل إلى الالتزام بقضايا اجتماعية وسياسية وتغليب الاهتمام بالمضمون على الشكل، والتأثر بالمناهج الغربية دون تمثلّها إلى غير ذلك.

وهو ينتقد الدكتور كافود على انتقائيته المنهجية، ويرجع ذلك إلى ضعف التنظير النقدى دون أن يقدم هو نفسه جهداً نظرياً أبعد من الحدود التى بلغها الدكتور كافود، وينتقل الدكتور البازعى بعد ذلك إلى نقد النقد فى المملكة العربية السعودية، فلا يجد كتاباً شاملاً مثل كتاب الدكتور كافود. ولهذا يكتفى ببعض المقالات والكتابات المحدودة. ولعل أبرزها مقال للدكتور محمد الشنطى حول النقد فى العربية السعودية الذى نشر فى الكتاب الدورى «قوافل» ضمن عدد خاص عن الخطاب النقدى فى

المملكة [الرياض عام ١٩٩٤] الذى يعرض فيه لتيارات ثلاثة فى النقد السعودى هى التراثى المعارض للتجديد، والإسلامى الحذر من التجديد، والتجديدى المنفتح ولكن دون مغالاة. ويأخذ عليه الدكتور البازعى عدم إشارته إلى نقاد آخرين فى طليعتهم د. محمد الشامخ الذى يحتل كما يقول أهمية ريادية فى النقد السعودى. كما يضيف تصنيفاً آخر لستة أنواع من النقد إلى التصنيف الثلاثى الذى قال به الدكتور الشنطى.

ولعل من أبرز هذه التصنيفات مايسميه بالنقد التقويمى المشاكس القائم على التحليل الأسلوبى الألسنى. ومن أبرز ممثليه الدكاترة الغذامى وعثمان صينى والقرشى والسريحى، فضلا عن اتجاهات أخرى تتسم كما يقول بالحرص على الوسطية والتكامل والاتزان والشمولية والحرص على المعايير الأخلاقية فى أحكامها. كما يشير فى النهاية إلى الدكتور الرويلى الذى يعده أول من مارس فى النقد المحلى منهج التفكيك لديريدا والذى حرص الدكتور البازعى على تسميته بالمذهب التقويضى.

والملاحظة العامة على ورقة الدكتور البازعى - كما توضح تلك العناصر التى أشرت إليها - أنها تكتفى بالاستعراض والتعريف والتصنيف للدراسات النقدية المختلفة، مع إصدار بعض الأحكام الجزئية هنا وهناك، دون أن نتبيّن الأسس التى تقوم عليها هذه الدراسات. وملاحظاته على دراسة الدكتور كافود ـــ كما يقول الدكتور رمضان بسطاويسى فى تعليقه على ورقته ـــ هى ملاحظات عامة على النقد العربى المعاصر عامة منذ بداية القرن حتى الآن، ولم يقدم أى منهاج يميز خصوصية الدراسات النقدية فى دول مجلس التعاون. لعلى أفضت نسبياً فى تقديم ورقة الدكتور البازعى وإن لم أوفّها حقها فى الحقيقة، ذلك أنها تكاد أن تمثل بمنهجها خلاصة العديد من الأوراق الأخرى المقدمة فى الملتقى. ولهذا سأكتفى بهذه الإشارة السريعة إليها، لأنتقل إلى ما أراه الحوار الرئيسى الذى دار فى

هذا الملتقى. ومن الطبيعى أن أبدأ بورقة الدكتور كافود الذى استند الدكتور البازعى على كتابه. وورقة الدكتور كافود بعنوان «أوليات النقد الأدبى فى دول مجلس التعاون خلال النصف الأول من القرن العشرين». والواقع أن الورقة على جانب كبير من الرصانة والدقة والشمول فى تحديد المواقف النقدية المختلفة فى هذه المرحلة التى حددتها، وهى لاتقف عند منطقة الخليج بل تمتد إلى الجزيرة العربية. ويلخص الدكتور كافود أهم ملامح هذه المواقف النقدية فى نهاية ورقته فى عدة نقاط هى الدعوة إلى التجديد ورفض المحاكاة وشيوع النزعة الرومانسية والازدواجية فى التطبيق بين المفاهيم والقيم القديمة والجديدة وبروز ظاهرة المعارك الأدبية والتركيز على الجوانب السلبية أكثر من إيجابيات العمل المنقود وأن الكثير من الأحكام اتسمت بالتعميم والتسرع والانفعالية.

والملاحظ على ورقة الدكتور كافود وعلى هذه النقاط الأخيرة، غلبة الطابع التصنيفى والتأريخى فى دراسته وامتزاج الطابع التأريخى بالتقييم المعيارى الخارجى وافتقاد التّحديد النظرى للأسس المعرفية للمواقف النقدية المختلفة. إن غلبة الطابع التطبيقى وافتقاد الوعى النظرى فى مرحلة مبكرة من مراحل الممارسات النقدية، لاتعنى افتقاد هذه الممارسات من أسس ومرتكزات نظرية.

ويؤكد الدكتور محمد حسن عبد الله فى ورقته «الاتجاهات التعبيرية والاجتماعية فى النقد الادبى بأن النقد الخليجى (بحدوده الجغرافية) لم ينشغل بالأصول النظرية، ولم يناقش أسس النقد (...) ولهذا ظل فى حدود النقد العملى أو التطبيقى وهو يفسر ذلك بأن هذا «يتناسب ونزعتهم العملية بصفة خاصة ويحتاجه أدبهم الحديث، الذى يستهدفون تقديمه إلى القارئ». وهو فى الحقيقة تفسير غريب إذ يكاد يعنى تأبيد عدم الانشغال بالأصول النظرية على أساس الطبيعة العملية الثابتة للخليجيين من ناحية،

فضلا عن التوجّه الغائى المقصود قصداً لإبداعهم الأدبى!!

والواقع أنه حتى لو صح هذا، وما أعتقد أنه صحيح — فإنه لا يتناقض مع إمكانية كشف ماوراء هذا النقد العملى أو التطبيقى من ركائز نظرية سواء كان الناقد واعيا بها أو غير واع. على أن ورقة الدكتور محمد حسن عبد الله ورقة ضافية وإن اقتصرت على الاتجاهات التعبيرية والاجتماعية فى دول الخليج وفى الجزيرة العربية التى يرى أنها مصدر الاهتمام بالنقد النظرى فى بلدان الخليج.

وهى فى تحديدها لهذه الاتجاهات وقفت عند حدود التعريف والتوصيف والتصنيف كذلك دون محاولة كشف جذورها المعرفية النظرية، وهو الهمّ الأساسى لعملية نقد النقد.

ويتفق الدكتور إبراهيم عبد الله غلوم مع الدكتور محمد حسن عبد الله، فى تخلف النقد الخليجى عن الانشغال بالأصول النظرية، إلا أنه — فى ورقته عن «بواكير النقد الأدبى من الانزياح إلى المرجعية الأدبية والاجتماعية» يقصر هذا التخلف على مرحلة البواكير الأولى التى يصفها الدكتور غلوم بالتأسيس ويعرفها «بزمن المقدمات التى لم تعرف النقد منهجا ولارؤية» وإن يكن مستثنى الشاعر الكبير إبراهيم العريض الذى كتب «الأساليب الشعرية» عام ١٩٥٠، «الشعر والفنون الجميلة» فالتجربة النقدية — كما يقول — تنظيراً وتطبيقاً لا ترتبط بشىء قدر ارتباطها بجهاز مرجعى مؤسس على الصعيد الابستمولوجى والأدبى والاجتماعى. «وكان المرجع آنذاك – كما يقول – الذى يحتكم إليه الفكر هو العرف والفطرة والسليقة»، ولكنه مع ذلك يرى فى هذه المرحلة المبكرة رؤية نقدية يسميها «بالرؤية المتماهية»، وهى رؤية يغلب عليها طابع التقليد واستنساخ رؤى الآخر فى البلاد العربية الأخرى وبخاصة مصر. وإن كانت بعض

نماذج هذه الرؤى المتماهية «تعبر عن صراع اجتماعى مستتر يعوق المجتمع حرية ظهوره» وبهذا استطاع الدكتور غلوم أن يتبين جذور هذه الاتجاهات النقدية فى مرحلة البواكير الأولى رغم وبفضل تماهيها «القناع» مع الآخر الذى هو معنى من معانى «وجهها المستتر». وإن غلّب الدكتور غلوم الجانب الاجتماعى فى هذه الجذور على الجانب المعرفى الذى يمكن اكتشافه كذلك فى قلب هذا الازدواج. أما الفصل الذى كرسه الدكتور غلوم للشاعر الناقد المفكر إبراهيم العريض فمناقشته تحتاج إلى مجال لايتسع له هذا المقال.

وفى «روافد النقد الأدبى الكلاسيكى لدول مجلس التعاون» اكتفت الدكتورة نوال عبد الله الإبراهيم بعرض التعاريف المختلفة لروافد المدرسة الكلاسيكية فى الشعر خاصة، ثم بمتابعة الإرهاصات الأولى الكلاسيكية فى العشرينيات من هذا القرن، مع تحديد السمات المختلفة للنقد الكلاسيكى القديم والجديد. وهو بحث قيم وإن يكن أقرب إلى المتابعة التاريخية والتوصيف والتصنيف كذلك، دون تحديد الأسس المعرفية والموضوعية التى كانت وراء التأثر بهذه الروافد المختلفة التى حددتها، فضلا عن طبيعة هذا التأثر ومداه.

وفى ورقة الدكتورة نورية صالح الرومى «حول الخطاب المسرحى فى النقد الأدبى بالخليج العربى» نقرأ عرضا تفصيلياً منهجياً دقيقاً للحركة المسرحية فى الخليج العربى وماصاحبها من تحولات نقدية. وتنهى الدكتورة الرومى ورقتها بالقول بأن «الناقد المسرحى فى منطقة الخليج لايزال عملة نادرة» «لايزال تابعاً يدور فى النقد الصحفى والنقد الكلاسيكى المعنىّ بتلخيص النص المسرحى أو الاكتفاء بوصف العرض، ومن ثمّ ظلت رسالته غير مؤثرة وفعالة، ولعلها ترد ذلك إلى «أن معظم النقاد المسرحيين من أساتذة الأدب والنقد فى أقسام اللغة العربية حيث النص

المسرحي لا العرض المسرحي جزء من أهتماماتهم وقليل منهم هو الذى يملك ثقافة مسرحية موسعة تسمح له بالحكم على العرض المسرحي».
ويقدم الدكتورمرسل فالح العجمى «قراءة أولية لنقد القصة فى دول مجلس التعاون. وهى خلاصة شبه موسوعية لسبعة عشر بحثًا كتبها خمسة عشر باحثًا فى القصة، صنفها الدكتور العجمى فى أقسام ثلاثة هى النقد التاريخى والنقد المؤدلج ومحاولات تنظيرية، برغم إدراكه بالتداخل الأيديولوچى فى هذه الأقسام الثلاثة بمستوى أو بآخر. ويغلب على الدراسة تلخيص الاتجاهات النقدية وتصنيفها، إلى جانب تقييم بعضها تقييما خارجيا سلبيًا كان أو أيديولوچيًا. ولهذا كان الدكتور محمد رجب النجار مصيبًا فى تعقيبه على هذه الدراسة قائلا أنه: «كان يتوقع أن يقدم الباحث تصوراً عاما كليا لما انتهت إليه قراءته النقدية للخطاب النقدى القصصى فى دول مجلس التعاون ولايكتفى فحسب بتفكيك هذا الخطاب الذى يبين عن ميل الباحث إلى النقد النصّى الألسنى. هذا إلى جانب الإشارة المهمة للدكتور النجار أو بالأحرى تساؤله حول إمكانية إقامة نظرية فى الأدب أو النقد الأدبى وأكثر من نصف تراثنا الأدبى وأبعده تنوعا وثراء ـــ ويعنى به الأدب الشفاهى الشعبى العربى ـــ لايزال مغيبًا فى الدرس الأدبى الأكاديمى!

ننتقل أخيراً إلى مايمكن تسميته بالمدرسة الحجازية فى النقد الأدبى التى عبر عنها فى الملتقى الدكاترة سعيد مصلح السريحى ومعجب الزهرانى وعبد الله الغذامى. وهى مدرسة نقدية ذات توجه منهجى محدد يغلب عليه الاتجاه الألسنى الحداثى.

ولقد كانت هذه المدرسة مدار أهم الحوارات فى الملتقى وكانت مساهمتها من أغنى المساهمات فيها سواء اتفقنا معها أو اختلفنا. يقدم الدكتور السريحى ورقة بعنوان «المؤلف وجماعات الخطاب: من خواطر

مصرحه إلى موت الكورس» وهى قراءة للخطاب النقدى فى الشعر وإن تكن تركز على «خواطر مصرحة» لمحمد حسن عواد الذى صدر عام ١٩٢٦. و«بيان موت الكورس» الذى أصدره فى البحرين عام ١٩٨٤ قاسم حداد وأمين صالح، باعتبار أن الخطاب الأول يمثل الخطاب الإصلاحى والثانى يمثل الخطاب الحداثى. ويشير الدكتور السريحى إلى الخطاب الإسلامى، ولكنه لايعرض له باعتبار أنه «يتوقف عند غاية قصوى تتمثل فى استعادة المضامين القديمة وإحيائها داخل الأشكال القارة». واذا كان «خواطر مصرحة» يعبر ـ كما يقول الدكتور السريحى – عن بروز الفكر الجماعى للمؤلف معبراً عن تأسيس علاقات قوى جديدة وبالتالى علاقة قوى جديدة فى مواجهة علاقات القوى السائدة، فإن «بيان موت الكورس» يدعو إلى موت الكورس أى موت الصوت الجماعى بما يفرضه من أشكال وأنماط وشروط وإلى تأكيد قيمة المخيّلة والحلم واللغة. على أن موت الكورس يعنى ـ فى الحقيقة ـ قيامة كورس آخر لايقف عند حدود قاسم حداد وأمين صالح وإنما يتبلور فى مجلة «كلمات» ثم يمتد ليشمل بيانا آخر صدر قبل بيانها من خارج دول الخليج هو «بيان الحداثة» لأدونيس ثم «بيان الكتابة» لمحمد بنيس. وبهذين النموذجين الإصلاحى والحداثى يكشف الدكتور السريحى عن الصوت الجماعى الكامن خلف مفهوم المؤلف. ولكن... هل الصوت الجماعى يتوفر حقًا فى بيانات الحداثة التى تدعو إلى موت الصوت الجماعى أم أنه صوت أحادىّ يؤسس لتمايز نوعى أحادى واسع يراوغ فيه تكريس الصوت الجماعى ليتحول هذا الصوت الأحادىّ ليكون وحده الصوت الجماعى، كما يتساءل الدكتور عبد الله المهنا فى تعقيبه على ورقة الدكتور السريحى. وفضلا عن ذلك فإن الدكتور السريحى لم يقم بأى دراسة للجذر التاريخى والموضوعى للاختلاف بين الخطاب الإصلاحى والخطاب الحداثى، وقصر الخطاب

النقدى على الخطابات الثلاثة فحسب، مغفلا خطابات أخرى، إلى جانب أنه عرض لبيان «موت الكورس» دون أى تحليل أو تقييم نظرى له وهو الجهد الذى قام به الدكتور المعقّب.

ومن المدرسة الحجازية يقدم الدكتور معجب الزهرانى بحثًا ضافيًا عميقًا عن «الاتجاهات الجمالية فى النقد الأدبى فى دول مجلس التعاون» مكرسًا بحثه لقراءة «جماليات الإبداع وجماليات التلقى» كما يطرحها كتاب «الخطيئة والتكفير» للدكتور عبد الله الغذامى. ويرى الدكتور الزهرانى أن النقد الجمالى ـ كما ينبغى فى المستويين النظرى والتطبيقى ـ غائب ومغيّب عن الخطاب النقدى السائد فى هذه المنطقة. ويعبر كتاب الدكتور الغذامى «أول وأهم محاولة جادة لطرح القضايا المتعلقة بالنص الأدبى إنجازًا و تلقياً من منظور حديث» كما أنه أول إنجاز نقدى فى الجزيرة العربية يسعى إلى التعريف بالاتجاهات النقدية الألسنية الحديثه والعمل على استثمارها نظريًا ومنهجيًا فى قراءة جديدة لمجمل الإنجاز الأدبى للشاعر حمزة شحاتة، فضلاً عن تعامله المعرفى الحوارى مع أطروحات النقد العربى القديم وخاصة فى كتابات الجرجانى وحازم القرطاجنى، ومع منجزات الفكر الفلسفى الحديث وخاصة تفكيكية «ديريدا» والنماذج العليا عند «يونج» واللاوعى باعتباره لغة عند «لاكان». وإلى جانب هذا، اجتهد الدكتور الغذامى لتبيئة المفاهيم والمصطلحات الغربية فى الثقافة العربية بتحويلها وتغييرها وتطويرها لتتلاءم معها، ولعل ترجمته الموفقة لمصطلح الـpoetics بالشاعرية لا الشعرية أو الإنشائية أو البيوطيقا إلى غير ذلك، أن تكون نموذجًا دالاً على ذلك. والشاعرية تتمثل عند الدكتور الغذامى وكما يقول هو نفسه فى «انتهاك القوانين العادية مما ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاساً للعالم أو موقفاً منه، إلى أن تكون هى نفسها عالماً آخر وربما بديلا عن هذا العالم». والنص الأدبى عنده

كما يقول الدكتور الغذامى فى كتابه «الخطيئة والتكفير» يدور حول قطبين أحدهما قطب الصوت وقد يسميه الإنشاء الإيقاعى ويشمل كل جماليات اللغة وبلاغتها، وقطب المعنى أى الإنشاء المعنوى. وشاعرية النص أو جمالياته مرتبطة بالقطب الأول فحسب. فالمعنى كما يقول ليس سر العمل الأدبى بل سره اللغة أى الصياغة. ولهذا فالشاعرية عنده قد توجد فى نصوص غير أدبية. هذا فيما يتعلق بشاعرية النص، أما شاعرية التلقى فهى عنده «القراءة التى لا تتجه إلى المؤلف أو إلى المجتمع أو إلى المعنى أو إلى الدلالة الظاهرة وإنما تتجه إلى النصّ نفسه وتصفه وتحلله كما هو وتسعى لكشف ماهو فى باطنه وتقرأ فيه ما هو أبعد مما فى لفظه الظاهر، وذلك من أجل إعادة تركيبه كلا بنيويًا نموذجيًا للعمل المقروء». وهذا يعنى إمكانية تعدد القراءات للنص الواحد. ويتركز تعقيب الأستاذ محمد جمال باروت على دراسة الدكتور الزهرانى فى النهاية على تساؤلين: الأول حول مدى انطباق مفهوم الشاعرية عند الدكتور الغذامى على شعر حمزة شحاتة الذى يتسم بالجمال الشعرى الكلاسيكى الذى يحكمه المعنى. أما التساؤل الثانى فيتعلق بإشكالية تطبيق مفهومه للشاعرية على الأجناس السردية فى الرواية والقصة القصيرة والقصة عامة. على أن الملاحظ أن الشاعرية عند الغذامى تكاد تميز تمييزا قاطعا بين ماهو جمالى وماهو دلالى أو معنوى فى النص الأدبى بما يقترب من التمييز بين الصياغة والمضمون، فضلا عن أنه يقصر الشاعرية على الجانب الصياغى وحده. وإن كان الدكتور الغذامى فى نقده التطبيقى على شعر حمزة شحاتة يخلط بين الجمالى والدلالى والمعنوى والأيدولوجى، إلى جانب أن استخدام الدكتور الغذامى لمصطلح التفكيكية ليس تبيئا لهذا المصطلح من فلسفة ديريدا فى الثقافة العربية بل يعد خروجا تاما عن مدلوله الأصلى عند ديريدا. ولعل ما يفسّر ذلك — كما يقول الدكتور الزهرانى — هو حرص الدكتور

الغذامي على أن يتعامل بحرية كبيرة جدا مع النظريات والمفاهيم المصطلحات النقدية الغربية (.....) دون أن يقيد نفسه بأى أصل أو مرجعية محددة، فضلا عن تعلقه بحرية الكتابة والتفكير والإبداع والابتكار والمغامرة وتحويل المسلمات إلى تساؤلات وإشكاليات».

ونتوقف أخيرا عند الدكتور الغذامي نفسه فى ورقته حول «آفاق ما بعد الحداثة» ولعلها أن تكون أخطر الأوراق التى قدمت فى الملتقى وأكثرها إثارة للحوار والتساؤلات. وهى تدخل فى الحقيقى فى باب التنظير النقدى الخالص لا فى باب نقد النقد الأدبى وإن جاء ذلك متضمَّنًا فى التنظير النقدى الذى يقدمه. وتنقسم ورقة الدكتور الغذامى إلى قسمين: قسم يفكك فيه عناصر الموضوع الذى اقترحه عليه الملتقى ولم يكتب فيه وهو «آفاق النقد الأدبى فى دول مجلس التعاون وقسم يعرض فيه لموقفه من قضية مابعد الحداثة.

فى القسم الأول يستبعد «شبه الجملة» التى تحدد المجال الجغرافى والسياسى للنقد وهو [فى دول مجلس التعاون] لأن آفاق النقد ـــ كما سبق أن أشرنا فى البداية ـــ لاتملك حدوداً تماثل الحدود السياسية ـــ ثم يرى فى «آفاق النقد الأدبى» قيدا على الآفاق وتضييقاً لها لكى تصبح آفاق نقدية، كما يرى فى وصف النقد بالأدبية قيداً على النقد نفسه. فالأدبية مصطلح يجنح إلى جعل الأدب مقصوراً على الجليل والمعلن والمقبول تقليديًا، وينسى الحقير والمستور والمهمَّش فى إطار المؤسسة الثقافية الرسمية. ولهذا يرى فتح آفاق النقدلكل ما هو فاعل ومؤثر فى جماهير الناس. ويضرب مثالاً على ذلك بالأغنية الشبابية و«النكتة» ويقارن بينهما وبين ما يقال عنه أنه «ديوان العرب» ويتساءل أيها المؤثر فى الناس؟ وأيها أحق بعناية الباحثين؟ ليجد أن غير المؤثر هو مايشغل بال الدارسين وأن الفاعل والمسيطر على عقول الناس هو المغفول عنه. ومقصد الدكتور

الغذامى من تفكيك عنوان الموضوع الذى كان مطلوبا منه هو كما يقول «تحرير مصطلح «الأدبى» من شرط الرسمى والجليل والبليغ، هذه الشروط القسرية والتقليدية التى تعلى من شأن المكتوب وتقلل من شأن الملفوظ وتقصر الفنية على الرسمى وتتعالى على الشعبى» . وينتهى أخيرا إلى أن النقد لم يعد علماً أدبياً يحسب المعنى التقليدى، وإنما أصبح فعالية ثقافية يعتمد على النظرية المستقلة عن التخصص العلمى المحدد وذات النشاط المعرفى المفتوح.

أما فى القسم الثانى من ورقته، فإن الدكتور الغذامى يعالج مايسميه ثقافة «المابعد» . فنحن فى مرحلة مابعد الحداثة، وما بعد البنيوية، وما بعد الكولونيالية، ومابعد عصر الصناعة. وهى كمايقول ـ مرحلة بحث عن إجابات جديدة لأسئلة جديدة وقديمة. ولم تعد الحداثة كافية للإجابة عنها. وليست مابعد الحداثة إلا رد فعل لفشل المشروع الحداثى المتمثل فى العلم الحديث والاتجاه العقلانى والليبرالى. فقد عجزت جميعا ـــ كما يقول بعض الباحثين الغربيين – عن حل المشاكل الاجتماعية والعمرانية والأمنية بل دعمت الأنظمة الشمولية وتضاءل معها الاهتمام بالقيم الأخلاقية والأبعاد الروحية والميتافيزيقية. ولهذا أخذ الفكر الغربى المعاصريعيد النظر فى ماهو مقدس وماهو ذو خصوصية، وماهو لاعقلانى، وهنا يتساءل الدكتور الغذامى: هل نتوقف عند الحداثة أم ندخل فى حفل الترف الفكرى الغربى؟ وينتهى إلى القول بأنه ليس فى مقدورنا أن نصدر فرماناً ثقافيا نلتزم به، إذ لم يعد أمامنا خيار فى مجاراة عصر ما بعد الحداثة. ولم يبق أمامنا إلا أن نبادر إليها وننطلق معها. إن دعوة الدكتور الغذامى ـــ كما نرى ـــ نظرية أيديولوچية صريحة وليست ضمنية كما يشير الدكتور نجيب العوفى فى تعليقه على ورقة الدكتور الغذامى. على أن الدكتور العوفى يتفق بحق مع الدكتور الغذامى فى دعوته إلى تحرير الأدب من

الاقتصار على الجليل والسامى والرسمى، وتوسيع آفاقه. ولكنه يرى أن الدكتور الغذامى يفعل ذلك على حساب الأدب الذى سماه رسمياً ونخبوياً ومتعالياً. كما يرى - كما ذكرنا من قبل - أن استبعاد عبارة: «فى دول مجلس التعاون» يؤدى إلى تعويم وتهويم آفاق النقد الأدبى فى عراء الزمان والمكان واللسان، ويؤدى به إلى «عملية تعويم ابستمولوجية تفيض عن تخوم تخصصه وحقله» كما يقول. هذا فضلاً عن أن تحريره من شرطه البلاغى يؤدى إلى تحريره من شرطه اللغوى كذلك الذى هو أبرز ظواهر هويتنا العربية. أما فيما يتعلق بموقف الدكتور الغذامى من «مابعد الحداثة» فإن الدكتور العوفى يرى بحق أن مابعد الحداثة ينطبق على الواقع الغربى، لا على واقعنا الذى لا يزال فى مرحلة ماقبل الحداثة، فلم ننجز بعد العصر الصناعى، ولم نتخط لحظة الحداثة، بل نحن — كمايقول — على هامش الحداثة لا فى غمارها ولا فى داخلها. ويرى أن هذا الاندفاع إلى مابعد الحداثة لن يجعلنا فى الصفوف الأولى من العصر كما يتصور الدكتور الغذامى، بل «سيجعلنا دوما فى الصفوف الخلفية من حيث نريد الهرب إلى الأمام».

والواقع أن هذه الدعوة إلى مابعد الحداثة هى دعوة - فى تقديرى - إلى التخلى عن كل المفاهيم الكلية والأطر النظرية من قيم ومبادىء وتصورات وأيديولوچيات ومواقف، لا مجرد نقدها وتطويرها وتجاوزها تجاوزاً إبداعياً. وهى تكاد تكون دعوة فى مجال الأدب مساوقة ومرادفة للدعوة فى مجال الاقتصاد والاجتماع والسياسة والثقافة إلى إلغاء الحدود والسياسية والاقتصادية والخصوصيات القومية والثقافية باسم العولمة أو الكوكبية. وهى فى هذه المجالات محاولة لتكريس هيمنة الدول الرأسمالية الكبرى وبخاصة الولايات المتحدة الأمريكية على العالم، وبخاصة على بلدان العالم الثالث ومضاعفة تهميشها. ولاشك فى صحة النقد الموجه للاستخدام الإجرائى

الوضعى النفعى والاستغلالى والقمعى للعلم والعقلانية، ولكن هذا لا يعنى التخلى عن العلم والعقلانية اللذين يمثلان جوهر حضارتنا الإنسانية الراهنة، واللذين لايتناقضان فى جوهرهما مع القيم الثقافية والروحية والأخلاقية والديمقراطية. ولاسبيل أمامنا للتخلص من تخلفنا وتبعيتنا وتمزقنا القومى بغيرالعلم والعقلانية بمفهومها الإنسانى. أما القول بالعولمة والكوكبية، على صحته الموضوعية، فلايعنى كذلك طمس الاختلافات والتناقضات المصلحية والقومية والثقافية. بل لن تتحقق هذه العولمة تحققا صحيحا وصحيا ـ فى تقديرى ـ بغير مراعاة هذه الاختلافات واحترامها ومحاولة معالجتها على أساس من المشروعية الديمقراطية الدولية. عذرا على هذا الجنوح إلى الحوار السياسى الذى فرضته دعوة الدكتور الغذامى إلى التسليم المطلق لدعوة مابعد الحداثه. وليس فى هذا مايغض من القيمة الفكرية والأدبية الكبيرة للدكتور الغذامى، الذى كان لورقته هذه ولمداخلاته الغنية العديدة طوال الملتقى فضل كبير فى المساهمة في حيوية الملتقى وإغناء حواراته. وهو فضل يشاركه فيه كل الأساتذة الأفاضل الذين أسهموا كذلك بأوراقهم ومداخلاتهم فى نجاح هذا الملتقى. ولقد كشفت الجلسة الأخيرة التى خصصت لقضية المصطلح النقدى عن الأهمية الكبرى لهذه القضية وضرورة عقد ملتقى خاص يكرس لها، كما كشف الملتقى فى ندواته جميعًا عن أن قضية نقد النقد الأدبى العربى ولا تزال فى حاجة إلى مزيد من البحث والحوار.

ويبقى فى النهاية الشكر والامتنان والتقدير للمجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب بالكويت لمبادرته بعقد هذا الملتقى الأدبى الرابع لمجلس التعاون لدول الخليج العربى وتكريسه لقضية النقد الأدبى فى هذه الدول.

البطل الروائى
بين الايجابية والسلبية

فى أكتوبر ١٩٦٤ كتبت فى مجلة «المصور» مقالاً أعلق به على كتاب الدكتور على الراعى «دراسات فى الرواية العربية» الذى صدر فى تلك الأيام، مبرزاً أن هذا الكتاب يعّد إضافة جديدة إلى تراثنا النقدى العربى، وتطويراً خلاّقا للموازين النقدية عند نقادنا المحدثين والمعاصرين، وأنه مدرسة قيمة لنا جميعا، نقاداً للأدب، ومتذوقين له سواء فى منهجه وخلقه ونتائجه. وما كنت فى الحقيقة أجامل الدكتور الراعى فيما قلته، بل كنت أعبّر عن الحق الذى تجسّد فى إبداعاته المتصلة فيما كتب ويكتب منذ ذلك التاريخ. وفى سبتمبر١٩٩٤ أى بعد ثلاثين عاما يكتب الدكتور الراعى فى مجلة «المصور» أيضا، تعليقا نقديا على كتاب أخيراً هو «أربعون عاما من النقد التطبيقى» وهو فى غير تواضع زائف بعض خطوات فى طريق ما أعمق ما بادر فيه الدكتور الراعى وقام بإغنائه. ولقد غمرنى الدكتور الراعى وغمر الكتاب بتقدير أرجو أن استحقه ويستحقه هذا الكتاب وهكذا كانت مجلة «المصور» شأنها فى ذلك شأن مجلة «الهلال» سجلاً تاريخياً متصلاً حيًا للحركة العربية النقدية والثقافية عامة، فضلا عن الحركة السياسية والاجتماعية

على أن الدكتور الراعى، شأنه دائما كأستاذ للنقد، لاتخلو تعليقاته ودراساته من إثارة القضايا الجادة والدعوة إلى الحوار حولها. ولهذا ففى تعليقه على كتاب «أربعون عاما من النقد التطبيقى» أثار سؤالا مهما حول تغيير طبيعة البطل فى الرواية قائلا: إن التغيير لا ينبغى أن يأتى إلا من داخل البطل ينبثق منه دفعة واحدة بعد تراكم داعياً بعد ذلك إلى وضع هذا الرأى على مائدة النقاش. ولهذا رأيت أن استجيب لدعوته، وخاصة أن القضية تتعلق ببعض ما جاء فى كتابى المذكور. أكاد فى البداية أرى فيما يقوله الدكتور الراعى بديهية من بديهيات المنطق الداخلى لبنية العمل الفنى الروائى. وإن لم يكن من الضرورى أن ينبثق التغيير دفعة واحدة، بل قد يتدرج تجليّه. على أن القضية تتضمن - فى تقديرى - ما هو أعمق من مظاهرها. فالتغيير فى موقف البطل، يكون له أسبابه بالضرورة، ولكن هذه الأسباب قد تتخذ طابع الحتمية النفسية التى تفرض التغيير فى بنية سلوكه فرضا، وقد تفضى إلى إمكانيات متعددة يتراوح الاختيار فيها، ولهذا لايكون شكل الاختيار محتوماً وخاصة ونحن داخل العمل الروائى نتحرك فى نسيج من الخبرات والأحداث الإنسانية الحية، لا داخل كتلة مادية صماء. ولهذا قد لايكون التغيير نتيجة لأسباب موضوعية مباشرة وإنما يأتى نتيجة سيطرة رؤية معينة على بنية الرواية ترتبط برؤية الكاتب للعالم أكثر مما ترتبط بهذه الأسباب الموضوعية. إن المنطق الروائى رغم اتساقه، فإن اتساقه - وخاصة فى الروايات ذات الدلالة الإنسانية الكبيرة قد يتجلى غالبًا فى تعدد العوامل وتصارعها وتعقدها بل والتباسها كذلك أحيانا، ولا يتخذ شكل الخط الأحادىّ الاتجاه الذى تكاد نتجته أن تشبه نتائج العمليات المنطقية الشكلية. ويعود بنا هذا إلى مادفع الدكتور الراعى إلى إثارة هذه القضية الخصبة.

فالدكتور الراعى يتذكر لقاء إذاعيًا فى الخمسينات بينه وبين نجيب

محفوظ وبينى حول رواية «بداية ونهاية» ويذكر الدكتور الراعى أننى قلت ــ بعد أن مدحت الرواية: «أننى كنت أفضل لو أن حسنين اتجه بنفسه اتجاها إيجابيا بدلا من التخاذل والانكسار والانتحار» وأن نجيب محفوظ أبدى دهشته وصمت. وأنه ــ أى الدكتور الراعى ــ انبرى لتوضيح الأمر قائلا بأن معنى كلامى أنه كان على نجيب محفوظ أن يكتب رواية أخرى غير «بداية ونهاية» الحالية، البطل فيها ثائر راغب فى التعبير ويرفع راية الرفض ويود لو أعاد بناء المجتمع، وأن هذا كان واحداً من أمثلة النقد الإيديولوچى التطبيقى السائد فى الأربعينيات ويظن أنه كان نابعًا مما يدعو إليه الاشتراكيون إذ ذاك من ضرورة إظهار الأبطال فى الأعمال الفنية فى صورة إيجابية. ثم يضيف الدكتور الراعى أنه «بعد أكثر من ربع قرن عاد محمود العالم يواجه بطلا آخر تؤدى به الحوادث إلى الإنكسار فالانتحار، ذلك هو العراقى مهدى جواد، ولكن أى فرق بين موقف «العالم» الأول من حسنين وموقفه من مهدى جواد فى رواية «وليمة لأعشاب البحر» مع الثائر العراقى؟. يبحث الناقد ويدقق ويحلل ويقارن قبل أن ينتهى إلى النتيجة نفسها. ما كان لمهدى جواد أن يتخاذل وينكسر وينتحر بل كان عليه أن «يخرج من أسر الآفاق التجريدية الإخلاقية....الخ» وهكذا يخلص الدكتور الراعى إلى القول بأن موقف الناقد من مهدى جواد هو فى جوهره موقفه من بطل نجيب محفوظ أى تمنى أن يصبح البطل السلبى إيجابياً ويشبّه هذا الموقف تصويراً كاريكاتيريًا ساخراً بتصوّر أن «نطلب من «لير» أن يكون حصينًا مدرعًا ضد الملق. وأن نحث كورديليا على أن تتنازل عن «الكبر» وأن نأمل أن يتبين عطيل وجه الجمال والنبل فى زوجته الفريدة ديدمونة بدلاً من أن يترك لحمقه وسرعة تصديقه للوشايات العنان؟ وهكذا ينتهى الدكتور الراعى إلى سؤاله المنطقى المهم تأسيسًا على ذلك وهو إن التغيير لا يأتى إلا من داخل البطل. وهذه النتيجة كما سبق أن ذكرت نتيجة

بديهية من بديهيات العمل الأدبى ولكن يبقى تحديد مدى حتمية هذا التغيير ودلالته.

والواقع أننى أحسد الصديق العزيز الدكتور الراعى على هذه الذاكرة الحديدية التى تتيح له أن يعود إلى حديث جرى منذ أكثر من أربعين عامًا بهذه الدقة التفصيلية، فما أذكر منها غير ظلال لقاء وحوار غائمين، وإن كنت لا أنكر غلبة الطابع الإيديولوچى فى التطبيق النقدى أنذاك، بل لست حتى اليوم استبعد الأفق الإيديولوچى فى التطبيق النقدى الأدبى، وإن اختلف الأمر بالنسبة للدراسة الأدبية التى هى أقرب إلى العلم الدقيق.

على أنى فى الخمسينات كتبت دراسة عن مسرحية «اللحظة الحرجة» ليوسف ادريس حول معركة بورسعيد التى اختار أديبنا الكبير لبطولتها نموذجًا إنسانيا خائراً وتساءلت فى هذه الدراسة: من حقنا أن نتساءل منذ البداية: لماذا اختار يوسف إدريس هذا النموذج دون سواه لا نحس فيه بحرارة تجربة بورسعيد ولا بعطر بطولاتها وأجبت فى نفس المقال بعد ذلك «وقد نحمد ليوسف إدريس شجاعته الفنية والاجتماعية لاختياره هذا النموذج الخائر رغم أنه يسلبنا اعتزازنا وفخرنا بمواقفنا البطولية فى بورسعيد. فلقد أراد يوسف إدريس فيما أعتقد أن ينتقد بعمله الأدبى هذا أعمالاً أدبية أخرى يغالى مؤلفوها فى إسباغ ثوب خرافى على شخصياتهم مما يجعلها أقرب إلى أبطال الأساطير، المبرئين من كل نقص أو رذيلة. أراد يوسف إدريس أن يدافع عن إنسانية الإنسان البطل، عن ضعفه وقدرته، عن حقيقته الصادقة. فما أكثر مازيفت معانى البطولة ومعانى الإنسان فهذا إمّا سلبى منهار متحلل وإما إيجابى عملاق يتفجر حزمًا وحسماً ونقاء ولا توسط بينهما. وقد لا يقتل الصدق الفنىّ غير هذه الإطلاقية وهذا التجريد فى اختيار الشخصيات. بل قلت فى المقال نفسه: وعلى الرغم من طابع السلبية التى تتحرك فيها شخصيات المسرحية فإن المسرحية تدافع فى

مجملها وفى حركة تطورها عن معنى إيجابى مشرّف للوطنية وللحياة [مجلة الرسالة الجديدة عام ١٩٥٧ أو الوجه والقناع فى مسرحنا العربى المعاصر ـــ دار الاداب] . ولهذا أتساءل ـ على بعد المسافة ـ ألم يكن من الأجدر ـ على الأقل ـ أن يكون سؤالى لنجيب محفوظ آنذاك ليس استنكاراً لسلبية حسنين وانتحاره، وإنما عن مدى حتمية انتحار حسنين هذه الشخصية الأنانية المتطلعة المتسلقة، مكتفيا بدفع أخته وبنفسه إلى الانتحار؟ لست أعنى أن هذا كان تساؤلى القديم، وإنما أعرض لفرض ممكن، فما أذكر من هذا الحديث القديم شيئًا. على أنى اجبت بنفسى عن هذا السؤال المفترض أو المتخيَّل فيما كتبته بالفعل فى مجلة الهلال فى الستينات عن رواية «بداية ونهاية» ونشرته فى كتابى «تأملات فى عالم نجيب محفوظ» أجبت عن هذا السؤال قائلا «والرواية لا تقدم البيئة الاجتماعية وحدها أساسًا لتفسير الأحداث والشخصيات، وإلا لما استطاعت أن تقدم رواية إنسانية تتحرك فى داخلها أفراد وأنماط ومشكلات نفسية وعواطف ذاتية. إنها تضيف إلى البيئة الآجتماعية والملابسات التاريخية عامة، تضيف الملامح الخاصة، الملامح الجسدية والملامح النفسية على السواء، فضلا عن البيئة المكانية والسكانية. وبتفاعل هذه الملامح جميعا تتحدد المصائر. حقا، إن البيئه الاجتماعية السائدة تحدد الإطار العام لإمكانيات السلوك الإنسانى، ولكن ما يحسم الأمور فى النهاية هى الخصائص النفسية للفرد بما تتضمنه من عوامل وراثية مكتسبة. وبعد عرض صفات بعض شخصيات الرواية ومن بينها شخصية حسنين من حيث أنه نموذج للأنانى الطموح المتطلع قلت «إن مصائر هؤلاء جمعيا يحكمهم بغير شك حدث عام هو موت عائل الأسرة بورجوزاية فى مجتمع رأسمالى متطاحن، لكن الصفات الخاصة لكل منهم تشكل مصائرهم الخاصة» . ألا تجيب هذه االفقرة على سؤال الدكتور الراعى حول ضرورة أن يأتى التغيير من داخل

البطل، ولا أكون بهذه الفقرة وغيرها فى غير حاجة إلى الرد على الأمثلة الساخرة التى ضربها تفسيراً لرؤيتى النقدية حول تغيير المصائر المأساوية للملك لير وكودريليا وعطيل إلى مواقف إيجابية تتفجر صحة وسعادة؟! وبمناسبة شكسبير، لعلى أذكر مقالاً قديماً لى حول «مأساة هاملت بين شكسبير والسيد بدير [المصور عام ١٩٦٥] لم أطالب فيه شكسبير أن يغير موقف هاملت ومسلكه المتردد وإنما قلت بعد تحليل للمسرحية وللاجتهادات المختلفة فى إخراجها «إن هاملت لحظة حيّة صادقة فى حياة كل إنسان بل فى حياة أشد الأبطال بطولة». ونعود إلى رواية «بداية ونهاية». فلقد قلت بعد تحليل بعض شخصياتها والمقارنة مع شخصيات روايات أخرى إن حسنين نموذج فذ من نماذجها كذلك يحركها كما يحرك «محجوب» «وحميدة» الطموح الطبقى والفقر فضلا عن الملامح النفسية الخاصة من أنانية وذاتية. وفى رأيى الذى عبّرت عنه فى هذه الدراسة أن بناء رواية «بداية ونهاية» لايخضع لعفوية سرد الأحداث، وإنمّا لتخطيط دقيق لها بحيث يكون التخطيط نفسه دلالة فكرية. إن التوازن بين مسلك نفيسة ومسلك حسن والتناقض بين مسلك حسن ومسلك حسين، والنهاية الفاجعة التى ينتهى إليها كل من حسين وحسن ونفسه فى وقت واحد تماماً ...... هذا التوازن الزمنى والتوازن المصيرى بين مسلكهم، تعبير بالتخطيط المعمارى عن معنى مشترك، إنه التفسخ والفشل والانتحار ثمرة الطموح والدمامة والأنانية واليأس وانعدام الأب فى مجتمع متناحر لايرحم [صفحة ٥٦] وهكذا نتبين أنه ليس فى تحليلى لرواية «بداية ونهاية» أى دعوة إلى تغيير المصائر من مصائر سلبية إلى مصائرايجابية. ولكن يبقى السؤال النقدى هو مدى الصدقية الفنية الحية فى هذه الحتمية المعمارية شبه القدرية فى الرواية؟ إنه سؤال مشروع نقديا، وإن لم أكن ـ فيما أذكر ـ قد أثرته من قبل على هذا النحو الواضح. وهنا تثار القضية التى أشرت إليها

من قبل وهى أن القضية الجوهرية ليست قضية الدعوة إلى تغيير المصائر بل هى قضية تحديد مدى صدقها المنطقى الفنى لا داخل الشخصيات وحدهم وإنما داخل بنية العمل الأدبى كله ورؤيته الإنسانية ودلالة هذه الرؤية. ولعل هذا ينقلنا أخيراً إلى حوار أخصب مع مصير بطل رواية «وليمة الأعشاب البحر» لحيدر حيدر.

الحق أننى ما انتهيت من دراسة هذه الرواية بنقد مصير مهدى جواد بطل الرواية كما جاء فى نص مقال الدكتور الراعى «ماكان لمهدى جواد أن يتخاذل وينكسر وينتحر، بل كان عليه أن يخرج من أسر الآفاق التجريدية الاطلاقية....إلخ». فلم أطلب فى نهاية دراستى ألا يتخاذل مهدى جواد وألا ينكسر وألا ينتحر، ولم أقل إنه كان عليه أن يفعل كذا وكذا.......... فلم أطلب تغيير خاتمة هذه الرواية، بل ما أكثر ما عبرت فى صلب الدراسة عن التماسك الشديد لعالم الرواية وصدقها الذاتى والموضوعى ومنطق الخاتمة الفاجعة لبطلها مهدى جواد. لم أتوجه بنقد إلى مسلك محدد فى الرواية، وإنما كان نقدى موجهاً إلى الرؤية العامة للرواية، مع تقديرى لمستواها الفنى الرفيع. فالرواية تتضمن رؤيتين – كما بينت دراستى لها — لعالمها، رؤية خارجية ظاهرة تتلخص فى حالة الحصار والمطاردة واللاعقلانية والعطب والقهر الوحشى والاستلاب الذى يرين على كل ما هو إيجابى ثورى فى الوطن العربى، ويكاد هذا الحصار والعطب أن يكون قدراً طاغياً متسلطاً كامناً فى قلب الأشياء والناس والقيم والعقائد ولايملك أحد مقاومته. على أن وراء هذه الرؤية الخارجية رؤية أخرى باطنية هى فى تقدير الدراسة جوهرها الحقيقى. وقد استخلصت الدراسة هذه الرؤية من دراسة ثلاث كلمات تسيطر على لغه الرواية، بل بنيتها الاستعارية، والقيمية، وتكاد تشكل الأليات والركائز الأساسية لرؤيتها. هذه الكلمات هى الطيور والأطفال والأبيض. ولاتأتى هذه الكلمات على لسان مهدى جواد وحده بل

نتبينها على لسان أغلب الشخصيات بل فى فقرات عديدة دالة فى السرد العام للرواية. وهى تكاد تعبر فى الجوهر ـ كما تذهب الدراسة ـ عن ممارسته حلم استرداد واسترجاع الجذور الطبيعية الأولى للحياة الإنسانية. وبهذا تعبر عن رفض مطلق للشرط الإنسانى السائد أى للملابسات والظروف الإنسانية تطلعًا إلى حلم معايشة هذه الجذور والأصول الإنسانية الأولى لحياة الإنسان سواء فى جانبها البيولوچى أو النفس أو الأخلاقى باعتبارها القيمة الوحيدة الصحيحة على نحو مطلق. وبهذا تفتقد رؤية هذه الرواية التى تعبر عن تجربة ثورية نضالية الحس والتاريخى الإجتماعى فى نسج شخصياتها وأحداثها وعالمها الخاص فضلا عن عالمها الخارجى المرجع. ولهذا كان من الطبيعى والمنطقى ـ كما انتهت الدراسة ـ إلى أن تفضى إلى ثنائية حادة استبعادية بين طرفين، وتنتهى بذلك إلى الإغتراب الكامل والفشل المطلق والانتحار الضرورى. ولم تذهب الدراسة ـ كما اشرنا ـ إلى الدعوة إلى تغيير الخاتمة من خاتمة سلبية إلى خاتمة إيجابية بل إلى نقد الرؤية الإطلاقية البالغة التجريد فى الرواية دون أن تقلل من اتساقها الدقيق وقيمتها. الفنية. ولم تكن كلمة الدراسة موجهة إلى مهدى جواد بطل القصة، وإنما إلى حيدر حيدر مؤلف الرواية من حيث أنه فنان كبير مبدع وكاتب يتعرض بشجاعة واقتدار لهمومنا وجراحنا العربية، ولم تكن الكلمة موجهة إلى الرؤية أو الدلالة المباشرة للرواية وإنما إلى رؤيتها الباطنة وكانت دعوة إلى مزيد من «الغوص والتعمق والتحقق والاستيعاب الرحب للتناقضات والمعقدة والصراعات المتفجرة فى واقعينا العربى والإنسانى المعاصرين حتى يخرج من أسر الآفاق التجريدية الاطلاقية التى تضرب فيها طيوره البيضاء بأجنحتها الشفافة وهى عائدة إلى أعشاشها الطفلية الأولى! إنها دعوة إلى مزيد من الرؤية الموضوعية الصراعية للواقع الإنسانى.

وفي مذهبي، أن من حق الناقد إن لم يكن من واجبه ألا يكتفي بوصف أحداث العمل الأدبي أو كشف قيمته الجمالية الفنية وإنما عليه أن يبين الدلالة العامة لهذا العمل وأن يسعى إلى تقييم هذه الدلالة فى تجليها الفنى، دون أن يعنى هذا أن يفرض على الروائى مايخالف رؤيته الخاصة المتجسدة فى إبداعه الأدبى. ولعلى أذكر فى هذا الصدد، نقداً تركيبيًا عمليًا ـ لو صح التعبير ـ وجهه برخت إلى مسرحية صمويل بيكيت «فى انتظار جودو». فقد ذكر أنه يود أن يقدم هذه المسرحية التى ليس فيها غير هذا الانتظار البليد لجودو الذى لا يأتى إللهم إلا فى ورقة خضراء تنبت أخيراً فى غصن الشجرة الجرداء، على أن يجرى فى خلفية خشبة المسرح فيلمًا يعرض فيه لمختلف الجهود والمجاهدات والنضالات والتضحيات الإنسانية فى العلم والطب والزراعة والصناعة والمعارك الوطنية والاجتماعية المختلفة التى خاضها ويخوضها الإنسان فى كل مكان إنها لا تنتظر جودو بل تكتشفه وتنتجه وتبدعه.

إن مسرحية جودو تعبر بغير شك عن قسمة من قسمات واقعنا المعاصر الزاخر بالاغتراب والقمع والعزلة، ولكن الواقع البشرى أخصب من أن يتقلص فى هذه الرؤية. والأدب العظيم فى تقديرى هو الذى يستطيع أن يحسن التعبير عن جوهر المتناقضات والصراعات والموافق فى الواقع. وليس المهم أن تكون الخاتمة سلبية أو ايجابية وإنما المهم العمق والصدق الموضوعيّة والفنيّة للخبرة الإنسانية التى يتضمنها العمل الأدبى فى دلالته ورؤيته العامة لا فى مجرد أحداثه التفصيلية.

ليس الأمر فى النهاية نقداً للأبطال السلبيين فى الروايات، أو دعوة إلى تحويلهم إلى أبطال إيجابيين. وليس الأمر إنكارا لضرورة الاتساق بين موقف وسلوك ابطال الرواية وبنية الرواية ورؤيتها فضلاً عن البنية الذاتية الداخلية لهؤلاء الأبطال، وإنما هى رؤية نقدية لمدى مايعبر عنه العمل

الروائي والأدبي عامة جمالياً ودلالياً من رؤية وخبرة إنسانية جوهرية عميقة.

أتمنى أن أكون بهذا قد أجبت على السؤال الإشكالي الذى أثاره الدكتور الراعى، أو على الأقل، عبّرت بوضوح عن رؤيتى النقدية الخاصة.

ولا أملك فى النهاية إلا أن أكرر شكرى للدكتور الراعى على مقاله السخيّ عن كتاب «أربعون عاما من النقد التطبيقى»، وعما أتاحه لى بهذا من حوار معه، متمنياً له دوام الصحة والعافية ومواصلة كتاباته الملهمة المبدعة.

الأدب والثورة

الأدب والثورة مفهومان ينتسبان إلى عالمين مختلفين. فالأدب بنية تعبيرية لغوية جمالية أما الثورة فعملية واقعية تستهدف تغيير الأبنية السياسية والاقتصادية والاجتماعية السائدة تغييراً جذرياً.

‹ فما العلاقة بين ما هو تعبيرى لغوى، وبين ما هو تغييرى عملى؟

هناك بغير شك من الناحية العامة، علاقة حميمة بين القول والفعل. فلا فعل بلا قول، باطنيًا كان هذا القول أو ملفوظًا. ففى البدء كانت الكلمة. ولكن لا قول كذلك إلا وهو نابع من فعل مسبوق. ففى البدء كان الفعل على حد تعبير جيته.

فى البدء كانت الكلمة وفى البدء كان الفعل، لا ...ليس ثمة تناقض أو مفارقة. فالكلمة فى ذاتها ثمرة عمليات متعددة معقدة لعل من أبسطها التلفظ.

على أن التعبير الأدبى له خصوصيته البنيوية، فهو وإن يكن يستخدم ألفاظ الواقع اليوم المعاش، فإنه يحيل هذه الألفاظ إلى نسق خاص، له

قانونه الخاص ودلالاته الخاصة، وفاعليته الخاصة.

هذه الخصوصية هى ما تخرج هذه الألفاظ من عالمها الواقعى وتدخل بها إلى عالمها الأدبى. على أن العالم الأدبى رغم خصوصيته هذه، غير منبت أو منقطع عن العالم الواقعى. إنه ينبع من هذا العالم الواقعى ليشكل بخصوصيته التعبيرية استقلالية ذاتية عن هذا العالم الواقعى، ولكنه بهذا كذلك، يضيف قيمة موضوعية جديدة إلى هذا الواقع نفسه وقوة جديدة فاعلة فيه.

إن العمل الأدبى قيمة معرفية جمالية تنبع من الخبرة الإنسانية الواقعية الحية، وتعود إلى هذه الخبرة نفسها بالفعل المؤثر.

ولهذا فالعمل الأدبى معلول للواقع، أى نتيجة للواقع وعلة فاعلة فيه كذلك، إنه أثر وتأثير، ثمرة ووظيفة وهو معلول للواقع بقوانينه الأدبية الخاصة لا بقوانين الواقع وهو وظيفة مؤثرة فى الواقع بقوانينه الأدبية الخاصة كذلك، لا بقوانين الواقع.

وهو بمعلولته للواقع وتأثيره فيه، يعد من أبعاد الواقع نفسه المتعدد الأبعاد، وعنصر من عناصره الموضوعية ومن تاريخيته المتجددة، وفيه يبصر الواقع بقسماته وملامحه الجوهرية.

إن هذا التداخل والتفاعل بين الأدب، والواقع الحىّ لا يلغى خصوصية الأدب، كما أن هذه الخصوصية بدورها لا تنفى هذا التداخل والتفاعل بين الأدب والواقع.

ولكن... ما أكثر الباحثين اليوم الذين يحلو لهم أن يجعلوا من الأدب عالما مستقلاً متعالياً مقطوعاً عن الواقع، فهو عندهم كيان قائم بذاته، منغلق على ذاته، وقيمة جوهرية لذاتها، لا تنتسب لمرجع خارجها،

وليس لها من وظيفة غير كينونتها المطلقة، تماما مثل ذرات ليبنتز الروحية الخالية من النوافذ.

ولهذا تراهم يغوّثون ويطيش صوابهم و يصابون بالأرتكاريا الحادة عندما يسمعون كلمة واقعية منسوبة إلى الأدب، ويتهمون كل محاولة لكشف الدلالة الاجتماعية والقيمة الوظيفية للأدب بأنها إهدار لأدبية الأدب وانتهاك لحرمته النصّية.

الأدب عندهم مجرد نص؛ ودراسته ينبغى أن تقتصر على حدود النص وحده. ولا شك أن الأدب نص ولكنه ليس مجرد نص، وإنما هو نص فى سياق ذاتى اجتماعى تاريخى. ولا شك كذلك أن الدراسة الداخلية للنص الأدبى عملية لا يمكن إنكار قيمتها وتجاهل ما تحققه فى كثير من الأحيان من نتائج باهرة. ولكن الوقوف عند حدود الدراسة الداخلية، الوصفية للنص كما تفعل المدرسة البنيوية، أو تفكيكية أو مابعد الحداثة، لا يكفى. إن النص الأدبى تعبير ذاتى عن خبرة موضوعية وهى فاعلية جمالية ودلالية. والاقتصار على دراسته دراسة لغوية بنيوية أو تفكيكية داخلية فحسب، لا يفضى أبدا إلى كشفٍ وتذوقٍ لأسراره ودلالاته وقيمته.

إن الأدب كما ذكرنا معلول للواقع، ومؤثر فيه فى الوقت نفسه. ولهذا فكل أدب مصدره الواقع ومؤثر فى الواقع وإن لم يكن واقعيًا بالمعنى الاصطلاحى للواقعية الأدبية.

ومعلولية الأدب للواقع محدودة بخبرة وموقف الأديب المبدع للأدب. إنها أولاً ليست معلولية انعكاس آلى مرآوى، بل هى معلولية ناجمة عن نشاط وخبرة وموقف، فانعكاس الواقع فى الأدب انعكاس جدلى ديناميكى مشروط بوعى الأديب المبدع وخبرته وموقفه الاجتماعى وكفاءته التعبيرية.

كما أن الوظيفة المؤثرة للأدب فى الواقع محدودة، ومشروطة كذلك بما يتضمنه الأدب من قيمة ودلالة وبالسياق الاجتماعى الذى يتلقاه.

ولهذا تتنوع وتختلف العلاقة بين الأدب والواقع بشكل عام، وبينه وبين الثورة الاجتماعية بشكل خاص، التى هى عملية تغييرية فى بنية الواقع نفسه.

إن الأدب يتغير شكلاً ومضمونًا، بنية ودلالة ووظيفة، بتغير الأوضاع الاجتماعية وهو يسهم بتغير هذا، لا فى مجرد التعبير عن هذا التغير الحاصل فى الأوضاع الاجتماعية، بل فى المبادرة كذلك بالتمهيد لهذا التغيير، ثم بتكريس هذا التغيير وتعميقه أو بمعاكسته ومعارضته.

وهناك بين الدارسين المعاصرين للأدب من يُقرّون بهذا التغيير الذى يلحق بالأدب نتيجة للتغيير الاجتماعى. ولكنهم يقصرون هذا التغيير على ماهو شكلى أو أسلوبى. ففى دراسة فى عدد من مجلة فصول المصرية [عدد سبتمبر ١٩٨٧] ـ على سبيل المثال ـ بحث للدكتور صبرى حافظ عن «جماليات الحساسية الجديدة والتغيير الثقافى» وفى هذه الدراسة الضافية، يعرض الأستاذ الدارس لمرحلتين فى تاريخ الأدب المصرى الحديث، يطلق على الأولى منهما اسم الحساسية التقليدية أو القديمة، وعلى الثانية اسم الحساسية الجديدة.

أما الحساسية القديمة، فيرى أنها بدأت وصاحبت ما وقع للمجتمع المصرى من تغيرات سياسية واجتماعية منذ أواخر القرن التاسع عشر حتى الخمسينيات من القرن العشرين. وهو يرى كذلك أن هذه الحساسية تتسم بمحاكاة الواقع، إذ تكاد أن تكون تصويراً للواقع لا يحمل بعض تفاصيل هذا الواقع فحسب، بل يحمل كذلك منطق تسلسل عناصره المختلفة،

وهو فى مجمله منطق تسوده العلاقة السببية المطَّردة. ولهذا ـ كما يذهب الدارس ـ يغلب على أدب هذه الحساسية الطابع الكنائى فى التعبير.

أما الحساسية الثانية الجديدة على حد تسميته لها، فهى وإن وجدت بعض إرهاصاتها فى الأربعينيات فى قرننا هذا، إلا أنها أخذت تتجلى فى الستينيات وتكاد فى تقدير الأستاذ الدارس أن تسيطر اليوم على الساحة الأدبية المصرية. وهى تتسم على نقيض الحساسية التقليدية القديمة بأنها تمرد على الواقع وخروج على منطق السببى، وهى ليست محاكاة لهذا الواقع بل هى تسعى للتناظر معه، أى لخلق عالم أو واقع آخر بديل عنه. ولهذا يرى الدارس أن طابع التعبير الذى يغلب على أدب هذه الحساسية هو الطابع الاستعارى لا الكنائى. وهو يستفيد فى هذا من التفرقة المشهورة التى يقيمها ياكوبسون هذا بين البنية الكنائية والبنية الاستعارية فى الإبداع الأدبى.

المهم أن هذه الدراسة تقر بأن التغيير فى الأدب هو نتيجة للتغيير فى الواقع الاجتماعى، ولكنها تحصر هذا التغيير الأدبى أساسًا فى التغيير البلاغى فى البنية الأدبية، وتكتفى بالإشارة العابرة العامة إلى ما يلحق الدلالة الأدبية من تغيير.

وبصرف النظر عما فى التعبير بالحساسية القديمة أو الجديدة أو التمييز بين التعبير الكنائى و التعبير الاستعارى من تعميم وإطلاقية، فكل حساسية قديمة فى تقديرى هى جديدة بالنسبة إلى ما قبلها، والحساسية الجديدة لن تظل جديدة بما سوف يتجدد فى واقع الخبرة الأدبية، وبصرف النظر عن أن التمييز بين الكناية والاستعارة تمييز نسبى ، فما أشد التداخل بينهما من ناحية، وما أكثر ما نجد هذا التمايز فى تاريخ الأدب كله قديمًا وحديثًا من ناحية أخرى مما لا يجعله صالحا كمعيار لتحديد معالم

المرحلة الحديثة من الأدب، أقول بصرف النظر عن هذا كله، فإننا نلاحظ داخل الحساسية الواحدة، القديمة أو الجديدة على السواء بحسب هذه الدراسة، تعابير وتيارات أدبية تختلف دلالاتها الاجتماعية اختلافاً شديداً، فداخل الحساسية القديمة أو التقليدية يحشر الدارس أعمالاً لكتاب مثل حسين هيكل، وطاهر لاشين ومحمود تيمور وعبد الرحمن الشرقاوى ويوسف السباعي وإحسان عبد القدوس ونجيب محفوظ ويوسف إدريس فى مجال القصة. وأحمد شوقى وشعراء مدرسة الديوان وشعراء مدرسة أبوللو وشعراء مدرسة الخمسينيات فى مجال الشعر، رغم ما بين هؤلاء القصاصين والشعراء من اختلافات عديدة وعميقة سواء فى البنية الفنية أو الرؤية الدلالية لأدبهم. وداخل الحساسية الجديدة أو حساسية الحداثة كما يسميها الحداثة يحشر بعض قصص يوسف إدريس إلى جانب كل قصص يحيى حقى وادوار الخراط وجمال الغيطانى وصنع الله إبراهيم وإبراهيم أصلان ومحمد المخزنجى ويحيى الطاهر عبد الله وبدر الديب وبهاء طاهر كما يحشر داخلها شعراء من أمثال بشر فارس وعفيفى مطر وفؤاد حداد ومحمد كشيك وحلمى سالم ورفعت سلام وأحمد طه والأبنودى وأمل دنقل رغم ما بين هؤلاء من اختلافات عديدة وعميقة كذلك، سواء فى البنية الفنية أو الرؤية الدلالية.

وهكذا تقر هذه الدراسة بتأثير الواقع فى الأدب، ولكنها تكاد تقصر هذا التأثير على البنية البلاغية، بل الأسلوبية، وتميز بين الأعمال الأدبية بهذا المعيار وحده، مغفلة تماماً اختلاف الدلالات واختلافات الوظيفة الاجتماعية بل الاختلاف الأعمق فى البنية الفنية نفسها.

فالحقيقة أنه من التعسف أن نلصق بتلك المرحلة التى يسميها الدارس بالحساسية التقليدية أو القديمة سمة محاكاة الواقع. ذلك أنه فى تقديرى لا يوجد أدب يمكن أن يحاكى الواقع. فالواقع النفسى

والاجتماعى والطبيعى من التعقيد والتنوع والتشابك والحركة المتصلة مما يجعله أعمق وأخصب من أن يحاكى محاكاة مباشرة. وما يسمى بالمحاكاة، هو اختيار من الواقع، وهو اختيار يعبر عن موقف خاص من الواقع حتى فى أكثر التعابير الأدبية والفنية التى تتسم بالتسجيلية.

إنها فى النهاية تعبير انتقائى عن الواقع وليس استنساخا أو محاكاة له. ولا يتعلق الأمر بتفاصيل الواقع وإنما بمنطقه كذلك. بل لعل، ما يسمى بأدب الحساسية الجديدة أو الحداثة، وما يتسم بتداخل الأزمنة والأمكنة وتيار الشعور والانقطاعات فى التسلسل المنطقى أن يكون أقرب إلى محاكاة منطق الواقع النفسى مثلا من الأدب الذى ينسب إلى ما يسمى بالحساسية التقليدية.

والحقيقة أن مشابهة عناصر بعض الأعمال الأدبية لعناصر الواقع الخارجى النفسى أو الاجتماعى أو الطبيعى لا تعنى محاكاة لواقع خارجى، وبالتالى استنساخًا له، بقدر ما تتضمن كشفا وتفسيراً أعمق لقوانين صراعاته وتحولاته أكثر من بعض الأعمال الأدبية التى تتخذ عناصرها مظهراً تعبيرياً متمرداً ومتناقضاً مع عناصر الواقع.

إن قضية محاكاة الواقع أو التمرد والخروج عليه قضية زائفة تنبع من فهم سطحى للواقع، ولهذا فإن تقليص الحكم والتقييم الأدبى وحصر التمييز بين الأعمال الأدبية على أساس محاكاة الواقع أو عدم محاكاة الواقع، أو على التمييز بين البنية الكنائية أو الاستعارية، هو فى الحقيقة وجه من أوجه المحاولات الأيديولوچية الدائبة الراهنة لطمس الدلالة الاجتماعية والأيديولوچية للأدب.

فقد يغلب الطابع الكنائى وطابع مشابهة الواقع على رواية زينب لهيكل ويوميات نائب فى الأرياف للحكيم والأرض للشرقاوى وأغلب

روايات محمد عبد الحليم عبدالله، والحرام ليوسف إدريس وعزبة المنيسى ليوسف القعيد، ولكن هذا الطابع الكنائى وحده، أو المشابهة الواقعية الظاهرة، لا تجعل من هذه الروايات رغم تناولها لموضوع متقارب هو الريف المصرى، لا يجعلها تعبر عن تيار أدبى واحد، أو تحمل دلالة اجتماعية واحدة أو رؤية واحدة للعالم.

سنجد فى روايات الشرقاوى وإدريس والقعيد، رؤية اجتماعية صراعية متقدمة لا نجدها فى روايات هيكل والحكيم وعبد الحليم عبد الله، وسيتجلى هذا الاختلاف فى الرؤية فى الاختلاف الأسلوبى والبلاغى والبنية الفنية عامة لهذه الروايات، على نحو لا يستطيع الوصف بالحساسية القديمة أو الكنائية أن يحدد ملامحه وأسراره.

لست أنكر ما فى بعض الأعمال الأدبية الجديدة التى تتسمى باسم الحداثة أو مابعد الحداثة من تجديد رفيع فى البنية الأسلوبية والبلاغية والسردية عامة للأدب، وهو أمر صحى وطليعى ومطلوب دائما. ولكن من القصور المنهجى الاكتفاء بتقييم هذه الأعمال على أساس ما أحدثته فحسب من تجديدات بنيوية تعبيرية، بدون تحديد دلالتها الأيديولوچية ورؤيتها للعالم.

ذلك أن التجديد والتغيير والتحديث فى البنية الأسلوبية والبلاغية والسردية عامة لا يتضمن بالضرورة موقفا إجتماعيا انسانيا متقدما، أو رؤية نقدية ثورية للحياة. بل ما أكثر ما تختفى وراء دعاوى الحداثة وما بعد الحداثة ووراء الدراسات الألسنية الخالصة دلالات وقيم ومواقف بالغة الجمود والسلبية والاغتراب والتخلف.

مرحباً بالتجديد الشكلى والأسلوبى والبلاغى والتقنى للأدب إلى أقصى حد، بل إلى غير حد. ولكن التقنية ليست هدفا لذاتها، وإنما هى

فى خدمة الرسالة الدلالية التى لايمكن للتقنية وحدها أن تكون بديلاً موضوعياً عنها.

ومرحباً بالدراسات العلمية الألسنية والأسلوبية، ولكن ما احوجها أن تتكشّف وراء الأبنية الشكلية دلالاتها الاجتماعية.

ومع هذا فمرحبا كذلك بكل إبداع أدبى وعلمى حقيقى يحمل بقعة ضوء تنويرية وتعميقية للوعى المعرفى والوجدانى والجمالى والتذوقى الإنسانى عامة.

تأثير الثورة الفلسطينية في الأدب والفن*

لست أغالى إن قلت ـ منذ البداية ـ أن الجرح الفلسطينى قد شارك ويشارك بامتياز فى صياغة التاريخ المعاصر للأمة العربية كلها، منذ النصف الثانى من قرننا هذا. ومازال هذا الجرح هو العلة الفاعلة الصانعة والقوة الرافعة والغاية الدافعة لأبرز وأغلب معطيات هذا التاريخ. لقد أنضج الجرح الفلسطينى الشعور القومىَّ العربى، وفجرّ مختلفَ الانتفاضات والانقلابات والتحولات السياسية والوطنية والاجتماعية فى وطننا العربى. فى ضوء هذا الجرح، حدث الفرز الاجتماعى والطبقى بين مختلف الفئات الاجتماعية العربية، وفى ضوء هذا الجرح تحدّدت الفروق والتمايزات بين المواقف المختلفة، الوطنى منها وغير الوطنى، الثورى منها والإصلاحى، النضالى منها والاستسلامى، القومى التقدمى منها والعميل المتواطىء مع الامبريالية والصهيونية. وفى ضوء الجرح الفلسطينى امتزج البعد الوطنى بالبعد الاجتماعى بالبعد الديموقراطى بالبعد القومى للثورة العربية. بل ارتفعت هذه الثورة إلى أفق إنسانى شامل. وما تحركت ثورة عربية أو قامت سلطة

* كتبت هذه الكلمة أثناء وهج الانتفاضة الفلسطينية وألقيت فى ندوة عقب استشهاد «أبوجهاد»، قبل أن يدخل الواقع الفلسطينى فى أزمته الراهنة.

عربية إلا وسعت إلى الانتساب إلى الجرح الفلسطينى بالحق أو بالباطل، تثبيتًا لشرعيتها ومشروعيتها. إن الجرح الفلسطينى، مايزال هو المحك والمعيار وحجر الزاوية لتقييم مختلف المواقف السياسية والاجتماعية والفكرية لا فى الوطن العربى وحده. بل أصبح كذلك بالنسبة لمختلف المواقف فى عالمنا المعاصر.

على أن الجرح الفلسطينى كان ينبوع ريٍّ وخصوبة وإضافة وتجدد لحقيقة عربية كبرى بل دولة عربية من أبرز خصوصيات الواقع العربى هى دولة الأدب والفن. الدولة الفلسطينية للأدب والفن، التى سبقت إعلان الدولة الفلسطينية السياسية وتأصلت وقامت قبلها، بل كانت وما تزال وستظل أساسًا ومرتكزًا لها. مع بداية الجرح الفلسطينى، مع بداية الجريمة الصهيونية الامبريالية والتواطؤ الرجعى العربى، قامت هذه الدولة الأدبية الفنية، ما كانت لها تخوم فلسطينية، فتخوم الجرح الفلسطينى هى كل هموم وتخوم الوطن العربى. منذ بداية البداية كانت هذه الدولة الأدبية الفنية عربية التعبير، عربية المشاعر والأحاسيس، عربية الأهداف. وإن تكن مصبوغة بالدم الفلسطينى، مزخرفة بالعلم الفلسطينى. لم تكن هذه الدولة مجرد موضوع فلسطينى يعالجه الأدب والفن. وإنما كانت رعشة زاخرة بالحيوية والدفء وروح الغضب والرفض والنضال والمقاومة والرؤية الواقعية واستشراف المستقبل، تدفقت فى مياه التعابير الأدبية والفنية العربية عامة، مضمونًا وشكلاً، معنى ومبنى، فخلقت بهذا رؤية جمالية وقومية وإنسانية جديدة، خلقت دولة جديدة فى عالم الأدب والفن العربيين.

دولة للشعر يبادر بها عبد الرحيم محمود وأبو سلمى وإبراهيم طوقان، وحسن البحيرى. ويواصل تجديدها وتجويدها توفيق زياد وسميح القاسم ومحمود درويش وسالم جبران وراشد حسين وفدوى طوقان وسلمى الخضراء الجيوسى، ويوسف الخطيب وكمال ناصر وهارون هاشم رشيد

ومريد البرغوثى وعز الدين المناصرة ومعين بسيسو وأحمد دحبور وعشرات غيرهم.

ودولة للرواية والقصة يبادر بها إسحاق موسى الحسينى وخليل السكاكينى وسيف الدين الإيرانى ونجاتى صدقى ويواصل تجديدها وتجويدها سميرة عزام وجبرا إبراهيم جبرا وإميل حبيبى، وغسان كنفانى ورشاد أبو شاور ويحيى يخلف وتوفيق فياض وليانة بدر ومحمود شاهين وفيصل حورانى ومحمود شقير وسحر خليفة وعشرات غيرهم.

ودولة للفن التشكيلى نتأملها فى محمد أبو صالح وجمانة الحسينى وليلى الشوا وعصام بدر وتمام الأكحل ويوسف أرمن وتوفيق عبد العال، وتبيل عنانى وسمير سلامة وسليمان منصور وإسماعيل شموط وناصر السومى ومصطفى الحلاج وكمال بلاطة وناجى العلى وعشرات غيرهم.

ودولة فى الدراسات الأدبية والنقدية يقف على رأسها إحسان عباس فضلاً عن دولة فى الأغنية وبدايات واعدة فى المسرح والسينما أخذت تنمو وتتألق.

هناك إذن دولة قائمة للأدب والفن، ولكنها ليست جزيرة فلسطينية معزولة، بل هى مدرسة عربية للأدب والفن رغم انتسابها وبفضل انتسابها للقضية الفلسطينية.

على أنها ليست مقصورة على كتاب وفنانين فلسطينيين وإنما تلتقى وتعانق وتمتزج مع أدباء وفنانين عرب فى مختلف البلاد العربية، لتصوغ مدرسة عربية شاملة برؤيتها الصراعية ونهجها الواقعى واستشرافها لأفق مغاير يتجاوز الواقع الراهن السائد، تتخلق وتتحقق به وفيه الهوية العربية، المتحررة من قيود التبعية والاستغلال والقمع والاغتراب والتمزق القومى. ليس من الضرورى أن يكون موضوعها هو الجرح الفلسطينى، وإنما المهم هو نضالية

وصراعية الرؤية وواقعيتها الموضوعية ـ الذاتية، وفاعليتُها الإبداعية والإنسانية، رغم تنوع الأساليب والموضوعات.

ولهذا عندما نشطت حركة نقدية أدبية معادية للأدب الواقعى العربى عامة، راحت توجه سهامها ضد أبرز الظواهر الواقعية فى الأدب العربى الحديث وأعنى به أدب المقاومة الفلسطينية فباسم الحداثة الأدبية والفنية، وباسم الجمالية المحضة وباسم النص المطلق المغلق، اتهمتْ هذه الحركة النقدية أدبَ المقاومة الفلسطينية، وخاصة أدب شعراء الأرض المحتلة، بأنه أدب محافظ رجعى أو على حد تعبير أبرز المعبرين عن هذه الحركة النقدية الحداثية «أدونيس» أدب يندرج فى الإطار الأيديولوچى البورجوازى السائد، يحاول أن يصنع الثورة بوسائل غير ثورية. فهو ينطق ـ كما يزعم أدونيس ـ بالقيم التقليدية التى تتبناها البورجوازية المحافظة.

وإلى جانب هذا الاتهام بالمحافظة والتقليدية، برز كذلك الاتهام بغلبة الشعارية السياسية والمباشرة التقريرية على حساب الإبداع الجمالى. وعلى هذا فأدب المقاومة الفلسطينية عندهم ليس أدبًا ثورياً لأن الأدب الثورى فى منظور هذه الحركة النقدية لا يكون إلا بالانفصال عن الإطار اللغوى الموروث والارتفاع عن الدلالة الاجتماعية والنضالية والتخلى عن الغنائية.

ولاشك أن بعض الأدب الواقعى عامة، قد وقع فى خطابية ونثرية وتحريضية زاعقة مباشرة فى بعض الأحيان، وهذا مما ينقص من قيمته الإبداعية. وهى فى الحقيقة ظواهر نجدها فى اللحظات المشتعلة، لحظات الصدام المباشر فى حركة المقاومة العربية والفلسطينية عامة. وأكاد أقول، أنها ظواهر ضرورية فى مثل هذه اللحظات التى تحتاج. إلى الفاعلية الإنسانية، والتعبئة المعنوية والشعورية أكثر من الجمالية الإبداعية. ولكن

الأمر مع ذلك يختلف من أديب إلى أديب بحسب اختلاف الموهبة والاقتدار التعبيرى الجمالى. على أن هذه السمات السلبية أحيانا لا تصلح حكمًا عامًا فى مجمل الأدب المقاوم والأدب الواقعى عامة. فرب قصيدة مباشرة تحريضية أن تكون أكثر فنية وإبداعًا من قصيدة تترصع بالرموز والمجازات والزخارف البلاغية. ولكن ما أكثر ما فى الأدب المقاوم والأدب الواقعى عامة من عيون التعابير التى تجمع بين الرؤية الواقعية النضالية العميقة والجمالية الإبداعية الرفيعة، بين الرؤية الثورية الموضوعية والرؤية الثورية التشكيلية.

والحقيقة، أن هدف النقد الحداثى الشكلانى للأدب المقاوم، لم يكن هدفا فنيًا جماليًا، بقدر ما كان رفضاً للدلالة الوطنية والاجتماعية والثورية لهذا الأدب، ورفضًا للواقعية الأدبية عامة، ودعوة إلى فصل الأدب عن الحياة. وإلى اغترابه عن الواقع باسم الحداثه والإبداع.

ولقد أخذت تسود هذه الدعوة الشكلانية الخالصة بوجه خاص طوال السبعينيات والثمانينيات متواكبة فى هذا مع حالة الردة السياسية والطائفية والسلفية والشوفينية التى انتشرت فى بلادنا العربية فى هذه السنوات، وما تزال.

ولست أغالى إن قلت أن الذى احتفظ للأدب العربى بحيويته وواقعيته وفاعليته الدلالية والجمالية طوال هذه السنوات هو الأدب الفلسطينى شعراً وقصة ورواية على أيدى أدبائه الكبار خاصة. ولهذا لم يكن اعتباطًا أو مصادفة أن يتجه الهجوم إليه بوجه خاص من جانب أصحاب الحداثة الشكلانية.

كان الأدب الفلسطينى ولا يزال مصدراً خصبًا مبدعًا للواقعية فى الأدب العربى الحديث. وهل كان من الممكن للجرح الفلسطينى أن ينزف

إبداعا بغير الأدب الواقعى؟؟ بل هل كان من الممكن لهذا الأدب الفلسطينى النازف تضحيات واستشهادات ونضالات ألا يرتفع أحيانا [ولا أقول يهبط] إلى أدب التحريض المباشر، دون أن يفقد فى كثير من الأحيان قيمته الفنية الإبداعية؟

وهل يمكن أن نحكم على الإبداع حكما مطلقا خارج حدود الزمان والمكان والملابسات الخاصة، نعم يمكن ذلك، ولكن فى الأعمال الإبداعية ذات المستوى العبقرى، وما أندرها فى تاريخ الأدب العالمى كله.

ولكن من منا، لم ترعشه فى أول الخمسينيات، ولا تزال حتى اليوم صرخة معين بسيسو.

أنا إن سقطت فخذ مكانى يارفيقى فى الكفاح.

واحمل سلاحى لايخفك دمى يسيل من السلاح

ومن منا فى السبعينيات لم يفجر فيه شعراء الأرض المحتلة روح التمسك بالأرض، روح المقاومة، روح الكرامة الإنسانية، روح الانخراط فى النضال وخاصة بأشعار سميح القاسم وتوفيق زياد ومحمود درويش؟.

ومن منا فى الستينيات لم تتعمق رؤيته الواقعية للأدب بقصص سميرة عزام وروايات وقصص غسان كنفانى؟

ومن منا لم يتعمق وجدانه القومى ووعيه الاجتماعى بالبنية التراثية الساخرة المبدعة لروايات إميل حبيبى؟.

لقد أصبح الإبداعى الفلسطينى فى الستينيات ضمير الأدب العربى كله. ضميره الذى يتفجر وعياً مسئولا وجمالاً نضالياً.

فبرغم ما منى به الواقع الفلسطينى العربى من خسائر وخاصة بعد

هزيمة يونيو ١٩٦٧ ، بل فى مواجهة هذه الهزيمة. رحنا نقرأ لفدوى طوقان وهى تنشد لنا:

هذه الأرض امـــرأة

فى الأخاديد وفى الأرحام سر الخصب واحـد

قوة السر التى تنبتُ نخـــلاً وسنابـل

تنبت الشعر المقاتل

فى مواجهة مختلف الهزائم والانتكاسات، كان الأدب الفلسطينى يتفجر بروح الرفض والمقاومة. بروح الثقة والتفاؤل: رغم ما كان يشوبه أحيانا من أحزان مشروعة. ولكنه لم يسقط أبدا فى غوغائية أو فى تجريد وتسطح صوفى واغتراب. وكانت رؤيته الإبداعية النضالية تتصاعد مع كل عمل أدبى جديد.

فى رواية الأيام الستة «لحليم بركات» يتم تدمير «دير البحر» تمامًا ولايبقى منه غير الرماد فيقول سهيل بطل الرواية فى نهايتها «أن الرماد سوف يخصب الأرض» ولكننا مع غسان كنفانى لاننتظر خصوبة الأرض فحسب، بل ننتظر أن يتحرك الرجال بالمقاومة. يصرخ غسان كنفانى فى نهاية روايته «رجال فى الشمس» يصرخ للعمال المهاجرين الثلاثة الذين ماتوا اختناقًا فى الخزان:

«لماذا لم تدقوا جدران الخزان» ؟

نعم، لابد أن تتفجر المقاومة هكذا أراد غسان أن يقول. تمنيت لو أن غسان بيننا اليوم ليسمع لا دقات الأيدى على جدران الخزان المغلق، بل دقات الأيدى والأقدام والأجساد والأصوات والأفكار فى شارع الثورة الفلسطينية، بل ليشهد تحطيم جدران الخوف وتحويل حجارتها إلى أسلحة

تحرير وقواعد بناء دولة فلسطين المستقلة. تمنيت لو كان غسان بيننا ليسمع محمود درويش يقول لأعدائه الصهاينة:

إنكم لم تعرفوا

كيف يبنى حجر من أرضنا سقــف السماء

فى البداية كان الأدب الفلسطينى يسعى للاحتفاظ بهويته القومية حرصًا عليها من الضياع والتشتت. ثم راح بعد ذلك يغنى للأرض الفلسطينية دفاعًا عنها وتمسكًا بها. ثم أخذ يحرض ويحضّ ويدعو للمقاومة والصدام ويبشر بالانتصار، وها هو ذا اليوم يخوض المعركة الفعلية باعتزاز وثقة وتفاؤل لإقامة سلطته الشرعية. لم يعد ينتظر أن يصبح الرماد خصوبة.

لم يعد يكتفى بالدق على الجدران، أو حتى بإلقاء الأحجار وقنابل مولوتوف، بل راح يطارد المحتلين ويأمرهم أمرًا بالانسحاب:

اسحبوا ساعاتكم من وقتنا وانصرفوا

أخرجوا من أرضنا من برنا من بحرنــا

من قمحنا من ملحنا من جرحنــا

من كل شيء اخرجوا

...... من ذكريات الذاكرة

كما تقول قصيدة محمود درويش التى أصابت العنجهية الصهيونية فى مقتل من أدب الإحساس بالفجيعة ١٩٤٨، إلى أدب المقاومة طوال السنوات التالية، واليوم نعيش مرحلة جديدة هى أدب التصدى والتحرير والانتصار.

هكذا باختصار شديد تشكلَ تاريخ الأدب الفلسطينى، القلب النابض

الملهم للأدب الواقعى العربى.

فالحق أننا ما تأملنا تاريخ الأدب العربى الحديث عامة إلا وجدنا عناصر الأدب الفلسطينى. ورموزه النضالية ومكتسباته الدلالية والبلاغية، تسود فى كثير من جوانبه وخاصة فى الشعر.

ولاشك أن الوضع الراهن للأدب الفلسطينى العربى يرجع إلى كل ماسبقه من مراحل نضالية وتعبيرية، إلا أنه اليوم يدخل مرحلة جديدة بفضل الزلزال النضالى الذى تفجره الانتفاضة.

إن الانتفاضة هى تتويج بغير شك لموجات سابقة من الانتفاضات الفلسطينية، ولكنها تعبر عن مرحلة مختلفة نوعيًا. ذلك أنها تخرج - كما أشرنا من قبل - من حدود الغضب والرفض والمقاومة إلى مرحلة التحرير الفعلى وإقامة السلطة المستقلة للشعب الفلسطينى على جزء من أرضه المغتصبة، والانتفاضة ليست مجرد تصدٍّ بالعنف لقوات الاحتلال، وإنما هى بنية جديدة لقيم سياسية واجتماعية ونضالية وأخلاقية وسلوكية تؤسس واقعًا فلسطينيًا عربياً إنسانياً جديداً. وهى تفجر فى الوطن العربى كله، عالماً من البهجة القومية والتفاؤل النضالى. حقًا، إنه من التعسف أن نتوقع من هذه المرحلة الجديدة من النضال انعكاسًا مباشراً فى الأدب والفن الفلسطينى والعربى على نفس مستواها النضالى. على أن القضية ليست كما يقال أحيانا قضية وقت وزمن لاستيعاب ما يحدث والتعبير عنه فنيًا. وإنما القضية الحقيقية هى هذه الدوامة العملية النضالية التى يعيشها ويعانيها الفلسطينيون بوجه خاص هذه الأيام والتى يتنقلون بها بين حالات وأوضاع واجبات واعباء ومفاجآت وعدوانات واستشهادات ومؤامرات بين لحظة وأخرى دون انقطاع ولايكادون يقفون لالتقاط الأنفاس. فضلاً عما تعانيه الجماهير العربية من احتجاز وحصار وتهميش وقمع وتضليل وتغريب

وإخفاء للحقائق.

وبرغم هذا فهناك بعض الظواهر الأدبية العامة التى يمكن رصدها فى الأدب الفلسطينى والعربى عامة:

أولا: لقد اخـذت تخفت دعـوة الحداثـة الشكلانيـة، وكـادت أن تختفى الكتابات الموغلـة فـى الترميـز والشطح الاغترابـى والتجريبيـة. وأخـذ يعود لأغلب الكتابات العربيـة الإبداعيـة نبضها الواقعـى المسئول دون إخـلال بقيمها الفنيـة الجماليـة. بل لقـد أخـذ بعض كتاب الحداثـة الشكلانيـة يعودون إلى التعابيـر الواضـحة والصـور البلاغيـة القابلـة للاتصـال والتواصـل وإلـى الموضوعـات الحيـة التى يحتـدم بهـا الـواقع، وأخذت تتأثـر بهـذا أبنيتهم البلاغية، ولهذا رأينا شاعراً كبيراً مثل احمد عبـد المعطـى حجـازى يسـخر مـن هـؤلاء الشعـراء الذيـن مـازالوا يعيشـون فى نصوصـهم الشعريـة المبهمة المغلقـة، ويـدعـو إلـى الشعر البسيـط الحميـم. يقـول فى قصيدة من أواخـر قصـائده هى قصيـدة الغسـق:

فالقصيدة أبسط من نقطة فى بياض
القصيدة ملح ونضحُ عرق
ودم عاد سيرته فى العروق الحميمة
وانثال ايقاعه واتسق
يا إلهى ....
وإخوتنا الشعراء يسيرون من نفق لنفق
لهم لغة لاتؤدى إلى أفق
ولهم ورق يحترق...........

وهكذا يخرج الشعر العربي من جديد من قوقعته وبرجيته ونخبويته ليشارك في معركة انتصار الإنسان والحياة. ولهذا نجد كذلك العودة أحيانا إلى الشعر العمودى والقافية فضلاً عن بروز الغنائية واستخدام بعض التعابير العامية الشعبية، وغلبة الطابع التذكرى والتسجيلى فى بعض الروايات والقصص إلى جانب استلهام التراث وتوظيفه توظيفاً إيجابياً.

المهم أنه بفضل الانتفاضة، أخذ الضباب الاغترابى ينقشع عن وجه الأدب العربى، هذا الضباب الذى كان سائداً منذ أواخر الستينيات حتى أيامنا هذه ... وأخذت تبرز - رغم الدوامة النضالية والحصار والقمع - بعض القصائد والأعمال الأدبية على المستوى الفلسطينى والعربى التى تبلغ مستوى رفيعاً من حيث القيمة الدلالية ومن حيث القيمة الإبداعية الفنية.

ثانيا: أخذت بعض الكلمات والمعطيات تأخذ دلالات أدبية وبلاغية جديدة. فمن منا لايذكر قول الشاعر العربى القديم:

ما أطيب العـيش لو أن الفتى حجــر

تنبو الحوادث عنه وهو ملمــوم

وتجيء الانتفاضة فيصبح للحجر قيمة كريمة فاعلة مناضلة تصنع الأحداث وتغيرها بل لترتفع لتبنى سقف السماء. ولم يعد الحجر مرادفًا للشيء الملموم الجامد الذى تنبو الحوادث بل أصبح المحرك للحوادث عنه البطولية او على حد تعبير عبد الرحمن الأبنودى:

أولادك يا «أبوشرار» بالطوب عدلوا المقلوب

شطبوا كل القدر المكتوب

وأصبح الحجر وملحقاته عنوانًا لعشرات القصائد والدواوين. فى البدء كان الحجر «ثورة الحجر» ،«المقلاع»، مقاليع النبوة على حد تعبير سعدى

يوسف....إلى غير ذلك. ومع تغيير دلالة الحجر أخذ يتغير مدلول الطفل فى الشعر. لم يعد الطفل مرادفًا لمعنى البراءة والسذاجة وإنما أصبح دلالة على بساطة الحق وفاعليته وبطولته فى مواجهة غطرسة القوة وخيبتها. بل أصبح ذراع الطفل وأيدى الأطفال، هذه الأيدى الرسولية على حد تعبير سعاد الصباح معطيات ذات دلالات غنائية شعرية مؤثرة..ولا نجد هذا فى الشعر فحسب بل نجده كذلك فى القصة القصيرة كما نجده فى الفنون التشكيلية وخاصة فى الرسم والكاريكاتير.

على أنه برغم ما فى الحجر والأطفال والأيدى من قيم رمزية شعرية جديدة وخاصة فيما يحملون من سخرية بالخصم الإسرائيلى، فإن سيادة هذه الرموز تكاد أن تخفى ماوراءها من بنية ثورية شعبية عميقة الجذور. فالانتفاضة ليست ثورة حجارة. وليست ثورة أطفال، برغم أهمية دور الحجارة ودور الأطفال. وإنما هى ثورة الشعب الفلسطينى، إنها ثورة بناء مجتمع وسلطة جديدة، يشارك فى هذا البناء مختلف الفئات من أطفال ونساء ورجال وشيوخ، كما تشارك مختلف التيارات والاجتهادات بل لعل دور المرأة فى هذه الثورة أن يكون من أبرز الأدوار وأشدها فاعلية. ولكن ما أندر أن برز دورها فى هذا الأدب حتى الآن. طبعًا ليس مطلوبًا من الأدب أن يكون تسجيلاً تفصيليًا للواقع، ولكن المهم أن يكشف وأن يلتقط المعطيات والقيم الأساسية فى حركة الواقع. ولعل الرواية والقصة والمسرحية أن تكون أقدر من الشعر فى التعبير عن ذلك.

ثالثًا: لقد خرج الشعر من حلقة نادى الشعراء إلى شارع الثورة، إلى المتاريس، إلى الفعل المناضل يعبر عنها تعبيرًا على درجة رفيعة من الفنية. وبرزت بالفعل أعمال مكتملة دلاليًا وجماليًا. إلا أن هذا الخروج إلى الخبرة النضالية المباشرة قد أفضى كذلك إلى غلبة الخطابية والانفعالية والغنائية والمباشرة فى الكثير مما ينشر هذه الأيام من شعر حول الانتفاضة. إلا أنه

برغم هذا فإن هذا النشر الذى لا تكاد تخلو منه جريدة أو مجلة عربية والتى صدرت به دواوين عديدة يشكل فى الحقيقة بروز حالة شعرية شبه جماهيرية عامة، زاخرة بالحماس والحرارة والتفاؤل. وهى فى الحقيقة حالة طبيعية وصحية بل ضرورية فى غمرة الفعل الثورى ووضوح الأهداف والإحساس بقرب تحقيقها. فلم يعد الوضع الراهن يلخصه عنوان لعمل أدبى قديم لغسان كنفانى هو «عالم ليس لنا» بل أصبح العالم لنا، على أطراف أصابعنا المناضلة برغم مواكب الشهداء وقوة الأعداء ومحاصرة وتواطؤ الأشقاء وتخليهم وسلبيتهم. ولهذا وجدنا غلبة هذا الطابع الخطابى الانفعالى المباشر.

والملاحظ كذلك سيادة فعل الأمر فى كثير من هذه التعابير الشعرية. لقد أخذت كثير من القصائد تخرج من سيادة الجملة الاسمية الوصفية التقريرية، إلى الجملة الفعلية التى يسودها فعل الأمر، الذى يكاد يشترك بحروفه الآمرة فى تغيير الواقع تغييراً ثورياً.

حقًا، إن هذا قد يضعف من القيمة البلاغية الجمالية الإيحائية للشعر خاصة. ولكن من التعسف أن نطلب من الناس جميعًا، فى ظل هذه الظاهرة الشعرية شبه الجماهيرية الزاخرة بالحماس، أن يكفوا عن قول الشعر وأن تمتنع الجرائد والمجلات عن نشره إذا لم يرتفع إلى مستوى قامة شعر سميح القاسم ومحمود درويش. على أن هذه الظاهرة الانفجارية شبه الجماهيرية التى نتابعها اليوم فى مختلف الجرائد والمجلات والتى تتغنى بالانتفاضة ولها، وتتغنى ببطولة الشهداء بل وتقيم لهم - وفى مقدمتهم شهيدنا البطل أبو جهاد - ديوانًا شعريًا من مئات الصفحات، بطول وعرض الوطن العربى كله، هذه الظاهرة الشعرية شبه الجماهيرية التى تكاد تصبح فى بعض الأحيان مجرد أناشيد شعارية، وخاصة داخل أرض الانتفاضة نفسها، أقول إن هذه الظاهرة الشعرية لا ينبغى أن نحكم عليها بالمقاييس

التقليدية التي نحكم بها على الشعر عامة.

ليس هذا غضًا من قيمة هذه المقاييس، أو إهمالاً أو إغفالاً أو تجاهلاً للقيمة الإبداعية والفنية الضرورية للشعر، ولكنها محاولة لإدراك خصوصية هذه التعابير الشعرية التي يمكن أن تسمى بشعرالمقاومة أو بأدب المقاومة، والتي ينبغي أن تدرس دراسة خاصة لا بما تمثله فقط من دلالة اجتماعية. بل لما لها من فاعلية وتأثير إيجابيين في غمرة المعارك النضالية الدائرة معنويًا وجماليًا.

إنها دعوة لتأمل هذه الظاهرة تأملاً نوعيًا خاصًا. وألا نكتفي باستبعادها ورفضها باسم المعايير والمقاييس التقليدية لشعرية الشعر وأدبية الأدب لركاكتها أو لمباشرتها. وما أدعو إلى قصر العناية بها على علماء اجتماع الأدب، إذ أزعم أن لها قيمة فنية نوعية خاصة جديرة بالدراسة الأدبية النوعية الخاصة كذلك.

وبعد.......

هذه بعض الانطباعات والملاحظات السريعة حول تأثير الثورة الفلسطينية عامة والانتفاضة خاصة في الأدب والفن العربيين. ولكن ما أعمق وأغنى وما نتوقعه من آثار في آدابنا وفنوننا العربية في السنوات القادمة، بفضل الاستمرار البطولي للثورة الفلسطينية، وبفضل ما تحققه من تأثير عميق وغنى كذلك في مجمل الأوضاع العربية وبوجه عام وفي وجدان الأدباء والفنانين بوجه خاص.

وما أحوجنا أن نقول بصراحة أنه برغم العطاء الثوري الذي أغنت وتغنى به الثورة الفلسطينية عامة والانتفاضة خاصة واقعنا العربي سياسيًا ونضاليًا وقيميًا وأدبيًا وفنيًا وفكريًا. فما أقل ما يقدمه الواقع العربي للثورة الفلسطينية. فما تزال الثورة الفلسطينية محصورة بالأنظمة العربية، محرومة

من التحام جماهيرنا العربية بها، والتحامها بجماهير الأمة العربية.

هذه هى قضية القضايا فى واقعنا العربى الراهن. فآه لوتم هذا الالتحام!!!

إذن لارتسمت خريطة أخرى جديدة لأمتنا العربية. خريطة متحررة، متقدمة، موحدة، ديموقراطية. ولكن لعل مايصعب اليوم أن تحققه دولة السياسة تستطيع أن تحققه وعياً وتبشيراً إبداعياً دولة الأدب والفن.....

ولن يتحقق هذا إلا بالتحام الأدباء والفنانين العرب التحاماً حياً فى الثورة الفلسطينية....وهذه هى مسئوليتنا جميعا.... أدباء وفنانين ونقاداً ومفكرين... ولن ننتظر نظاماً أو أحداً كى يحققها لنا...



توفيق الحكيم
بين الالتباس الذاتى والالتباس الموضوعى

لماذا نلتقى الليلة فى هذه الندوة حول توفيق الحكيم فى هذه المرحلة بالذات من حياتنا الثقافية بل أقول السياسية كذلك؟ هل هى مجرد ندوة عن واحد من أبرز كتابنا ومبدعينا العرب، ليس وراءها غير الاحتفال به، والمزيد من التعرف عليه؟

فى تقديرى، دون أن أعرف من الذى اقترح هذه الندوة ـ أن الأمر ليس انتقاء أدبياً عشوائياً أو اعتباطياً، وأكاد أقول ـ حتى لو كان الانتقاء عشوائياً واعتباطاً ـ فإن التقاءنا للحديث هذه الليلة عن توفيق الحكيم هو لقاء فى تقديرى للحديث عن أبرز مايشكل الطابع الإشكالى الملتبس لفكرنا وفننا وأدبنا بل لواقعنا العربى الحديث والمعاصر عامة.

إن توفيق الحكيم ـ كما ذكرت فى دراسة قديمة ـ مفكر فنان، وهو مفكر أكثر منه فناناً وإن يكن فناناً أقدر وأعظم من كونه مفكراً.

على أنه مفكر وفنان إشكالى ملتبس. نجد هذا الالتباس فى هذه العلاقة المزدوجة بين فكره وفنه. كما نجده فى صميم فكره نفسه، وربما فى صميم فنه كذلك، على أن هذا الالتباس فى تقديرى ليس مجرد سمة

ذاتية خاصة فى فكر وفن توفيق الحكيم المفكر الفنان، أو ثمرة مايقال عن الازدواج والالتباس الموروث من حياته العائلية، وإنما أزعم أن هذا الالتباس هو تعبير عن التباس موضوعى لا فى ثقافتنا العربية فحسب، بل فى واقعنا العربى كذلك وفى المحل الأول. إن توفيق الحكيم ـ مفكرا فنانا ـــ هو التعبير النموذجى ـ فى تقديرى ـ عن هذا الالتباس الذى يمثل أبرز معالم فكرنا وواقعنا العربيين. وتوفيق الحكيم يعبر عن هذا الالتباس ـ بفكره وفنه ـــ تعبيراً متسقًا. وهو اتساق ملتبس أو التباس متسق يعبر به عن الالتباس السائد فى واقعنا العربى. ونستطيع أن نؤرخ لهذا الالتباس فى واقعنا العربى ثقافة وفكراً وبنية مجتمعية، منذ أواخر القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر، فى هذا الصدام المتصل بين الواقع العربى المتخلف والواقع الأوروبى المتقدم، نؤرخ له مع أسئلة عصر النهضة، التى حاولت ـ وأحسب أنها ما تزال تحاول حتى يومنا هذا ـ أن تجد صيغة صحية للعلاقة بين الواقع العربى بثقافته وقيمه الموروثة والسائدة، والواقع الغربى بحداثته الثقافية وحملاته الوافدة قيماً وعلماً وإنتاجاً واستعماراً واستغلالاً، صيغة بين التراث والتجديد، بين الأصالة والمعاصرة، بين الأنا والآخر، بين الذات الخاصة والموضوع المغاير.

إنها ليست أسئلة الثقافة فحسب، بل هى أسئلة الواقع كذلك، نراها ونلمسها ونعانيها ونجتهد للإجابة عنها فى حياتنا، وممارساتنا، وسياساتنا، وأدبنا وفننا وفكرنا.

ولعل هذه اللحظة الراهنة من تاريخنا القومى العربى أن تكون أكثر هذه اللحظات مأساوية وفجيعة وتأزمًا ومحنة فى إثارة هذه الأسئلة، فمنذ بداية عصر النهضة حتى اليوم تحقق فى بلادنا العربية ـ بمستويات مختلفة متفاوتة ـ تحديث، ولكنه كان ولا يزال تحديثاً برانياً سطحياً مظهرياً نخبوياً، نستورده ونستهلكه ولكننا لا ننتجه، ويصدر إلينا ولا يصدر عنا.. وفى قاعدة

هذا التحديث، لا تزال تقوم مخلفات الماضى، بكنوزه التراثية والقيمية وخرائبه الاجتماعية والاقتصادية ومحنطاته العرفية والثقافية. وبين المظهر التحديثى والخبئ الماضوى يسقط الظل ويتشكل هذا الالتباس الرمادى الموضوعى الذى يعبر عن عمق تخلفنا وتبعيتنا وتفككنا القومى وهشاشة سؤال الهوية المعلقة، الحائرة، المضيقة، المبعثرة، المحاصرة، بل الحبيسة دون الانطلاق والتجدد والفعل المتجاوز المبدع.

منذ محاولات حسن العطار والطهطاوى وخير الدين التونسى حتى توفيق الحكيم وزكى نجيب محمود وغيرهم يتصل سؤال الهوية فى تجلياته المختلفة المتعارضة، وتتبادل عناصره ومكوناته مواقع مختلفة من بعضها البعض، فقد تبرز دعوة الحداثة على حساب دعوة التراث والخصوصية، وقد يبرز التراث وتبرز الخصوصية وبخاصة فى جانبها الدينى على الحداثة، وقد تبرز محاولة التوسط والتوازن القلق أو المختل بين هذين الطرفين وقد يتم استقطاب حاد لطرف مستبعداً الطرف الآخر، وتتجلى هذه العلاقات الإشكالية فى اتجاهات وتيارات سياسية واجتماعية وفكرية وأدبية مختلفة، كالاتجاه الإسلامى السياسى، والاتجاه القومى، أو العلمانى أو الاشتراكى الماركسى، أو الليبرالى الحداثى على إطلاقه، أو ما بعد الحداثى إلى غير ذلك، وقد تتداخل هذه الاتجاهات المختلفة فى كثير من الأحيان لتشكل أو لتضاعف خطاب الالتباس فى ثقافتنا، وحالة الالتباس فى واقعنا.

وفى تقديرى أن توفيق الحكيم هو من أبرز المعبرين عن هذا الالتباس فى فكره وفنه، ولعلى أقتصر هنا على هذا الالتباس فى فكره وإن يكن متجسداً من الناحية الدلالية فى فنه.

والالتباس فى فكر توفيق الحكيم تعبير عن الاختلال فيما يحاوله دائمًا من توازن وتعادل بين طرفى المعادلة الأساسية فى مشروعه الفكرى والفنى عامة وأعنى بها العلاقة بين الأنا الشرقى والآخر الغربى، وإن تفرعت

هذه المعادلة فى معادلات أخرى مثل التراث والتجديد، الأصالة والمعاصرة، القلب والعقل، الروحية والمادية إلى غير ذلك. ويتجلى هذا الالتباس فى فكر توفيق الحكيم فى مستويين: مستوى أفقى ومستوى عمودى. والمستوى الأفقى هو هذا الالتباس بين طرفى معادلاته عامة. أما الالتباس العمودى فنتبينه عبر مراحل إبداعه المختلفة، فقد تسود علاقة ملتبسة فى مرحلة، تتلوها علاقة ملتبسة مغايرة فى مرحلة أخرى. وهكذا يقوم الالتباس فى الاختلاف بين مراحله الإبداعية المختلفة. ويكاد هذا النوع من الاختلاف فى الالتباس – كما سوف نتبين ذلك فيما بعد – يكاد يخضع لاختلاف الملابسات الموضوعية التى يعبر فيها توفيق الحكيم عن فكره فى مواجهة هذه الملابسات. إنه خط متصل متسق من الالتباس الذى يتغير وتختلف توازناته باختلاف الملابسات السياسية والاجتماعية السائدة. وهو كما سبق أن ذكرت شكل آخر من أشكال فكره الملتبس الذى يعبر بدقة عن الواقع الملتبس. إن توفيق الحكيم يتكيف دائما مع الواقع السائد فى كل مرحلة، مما دعانى إلى القول فى دراسة قديمة بأن تعادلية توفيق الحكيم، رغم ثباتها أو بثباتها، تكاد تعنى التعادل والتكيف مع كل مرحلة سياسية واجتماعية. ليس هذا حكماً أخلاقياً على فكر توفيق الحكيم بقدر ما هو تقييم موضوعى بطبيعة الالتباس فى فكره ارتباطا بالتباس متصل فى حركة الواقع المصرى والعربى فى عصرنا الراهن عامة.

لقد نشأ توفيق الحكيم فى إطار مرحلة من أخطر مراحل التأزم والمخاض فى تاريخ مصر، فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين. كانت مصر تلعق جراحها بعد هزيمة الثورة العرابية، فى ظل الاحتلال البريطانى، والسيطرة الرأسمالية الغربية المتفاقمة على مقدراتنا المالية والاقتصادية فضلاً عن السياسية. ولهذا كانت مصر تحتدم بالنشاط الفكرى والوطنى والديموقراطى، أو على حد تعبير كرومر ـ ممثل الاحتلال

البريطاني – كانت مصر «تذوب شوقا إلى الثورة» ولكنها كانت منقسمة بين تيارات ثلاثة رئيسية، تيار ملاك الأراضي المتحولين إلى البرجوازية والنشاط الرأسمالي، وكان يمثلهم فكريًا أحمد لطفي السيد. إنهم سراة البلاد وأعيانها أي ممثلي الأمة على حد تعبيره. ولهذا كون لطفي السيد حزباً منهم أسماه حزب الأمة، وشركة أسماها شركة الأمة، وجريدة هي «الجريدة» رأس تحريرها. وكانت فلسفة هذا التيار هي تلك التي عبر عنها لطفي السيد بقوله بضرورة إيجاد سلطة ثالثة هي سلطة الأمة، بين السلطتين القائمتين السلطة الفعلية، أي سلطة الاحتلال والسلطة الشرعية أي سلطة الخديوي، على أن تنشط هذه السلطة الثالثة، أي سلطة الأمة بين هاتين السلطتين في مختلف المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والتعليمية وكان الشيخ محمد عبده قريبًا من هذا التيار. وكان هناك تيار سياسي وفكري آخر، يمثله مصطفى كامل، وحزبه الوطني الذي كان يعادي الاحتلال البريطاني عداء سافراً ويدعو إلى مقاومته، إلى جانب تيار علماني أقرب إلى التهادن مع الاحتلال باعتباره قوة تحديث وتطوير وكان يمثله شبلي شميل، وتيار إسلامي تمثله الحركة الوهابية في الجزيرة العربية يرى أنه لا يصلح حاضرنا إلا بما صلح به ماضينا ويمثله في مصر الشيخ رشيد رضا، وتيار قومي يدعو للوحدة العربية انسلاخًا من الدعوة العثمانية ويمثله عبد الرحمن الكواكبي ..إلخ. ولقد احتدمت المعارك بين هذه التيارات المختلفة التي عرضنا لها عرضاً مبسطًا – إذ لا مجال هنا للتوسع والتعمق... واحتدمت حول محاولة الإجابة عن سؤال النهضة وتحديد العلاقة بين طرفي المعادلة: الإسلام والعصرية، الإيمان والعلم، السلطة الدينية أي الخلافة والسلطة المدنية، الجديد والقديم، الموقف من المرأة ودورها في المجتمع، إلى غير ذلك وانقسمت الإجابة عن سؤال الهوية بين هذه التيارات المختلفة بحسب تحديدها للعلاقة بين طرفي هذه

المعادلات.

ولقد نشأ توفيق الحكيم نشأة فكرية فى إطار مدرسة أحمد لطفى السيد، أى تيار التوازن والتلاؤم أو التعادل بحسب بلورته الفكرية بعد ذلك بين مصلحة البورجوازية المصرية الصاعدة وبين السلطتين الفعلية والشرعية، بين الأنا القومية والآخر الغربى، وإن كان أقرب ميلاً فى البداية إلى الجانب المحافظ منه إلى جانب التجديد.

ففى هذه المرحلة المبكرة من حياته، يكتب توفيق الحكيم مسرحية المرأة الجديدة ويعارض فيها دعوة قاسم أمين إلى السفور.

ويكتب ـ كصدى لثورة ١٩ ـ مسرحية «الضيف الثقيل» هذا الضيف الذى أقام عند محام فلم يلبث أن استولى على مكتبه بل على إيراد المكتب. والمسرحية هى رمز للاحتلال والاستغلال الانجليزى. ولكن الملاحظ أن رمز الاحتلال فى المسرحية هو ضيف، مجرد ضيف، وأن مشكلته أنه ضيف ثقيل. ولعل هذا ما يتفق مع رؤية لطفى السيد للعلاقة مع الاحتلال آنذاك، بل لعلنا نجد هذه العلاقة نفسها فى رواية «عودة الروح» التى بدأ كتابتها بالفرنسية أولا أثناء وجوده فى باريس بين ١٩٢٥ و١٩٢٨ ثم أخذ فى كتابتها بالعربية بعد ذلك ونشرها عام ١٩٣٣. والرواية تعبير رمزى عن ثورة ١٩. فى هذه الرواية ـ قبل أن نعرض لها بتفصيل أكثر فيما بعد ـ نلاحظ أن الرواية لا تتضمن موقفًا واضحًا ضد الاحتلال بل لعل الصراع البارز فيها هو الصراع من أجل عودة «المعبود» من منفاه. و«المعبود» هو سعد زغلول بل نتبين فى نهاية الرواية أن المفتش الانجليزى هو الذى أتاح للشعب «أى محسن بطل الرواية وأقربائه» بعد لقاء والد محسن بهذا المفتش ـ أن ينتقل من زنزانة السجن إلى مستشفى السجن، مما يحمل إمكانية التعامل والتواجد مع الانجليز ومن خلالهم، ومما يكاد يؤكد هذه العلاقة المتوازنة مع الاحتلال تعبيراً عن الرؤية الواقعية لفلسفة

لطفى السيد آنذاك.

لست أقول هذا لأستخلص أو أتشكك فى وطنية توفيق الحكيم أو لطفى السيد فلا محل لذلك ولا منطق، وإنما لكى أبرز الرؤية المتوازنة المتدرجة الإصلاحية الملتبسة فى فكر مدرسة سياسية كانت سائدة آنذاك وكان توفيق الحكيم تلميذاً فيها وامتداداً لها.

على أننا لو تأملنا بعمق رواية «عودة الروح» لتبين لنا الاختلال فى التوازن أو الالتباس بين طرفين يمثلان جوهر فكر توفيق الحكيم طوال مرحلة كاملة من حياته الفكرية وإبداعه، هذان الطرفان هما القلب والعقل، الروح والعلم، الشرق والغرب ـ كما سبق أن ذكرنا ـ وإن تجسدا فى هذه الرواية فى العلاقة بين القلب، أو الروح من ناحية والعقل من ناحية أخرى، وإن طغى الطرف الأول على الطرف الثانى. ولعل فى عنوان الرواية نفسه بتركيزه على الروح تعبيراً عن هذا، فضلاً عن الدلالة العامة للرواية. فثورة الشعب فى الرواية لا يحركها كما ذكرنا غير مطلب الإفراج عن «المعبود». ولا يوحد الشعب غير الالتفاف حول هذا «المعبود» تماماً مثل التفاف الشعب «الصغير» ـ محسن وأقاربه ـ حول سنية، ووحدتهم فى حبها. وما أكثر تعابير «الرواية» المعبرة عن ذلك مثل: «إن هذا الشعب الذى تعرفه جاهلا لديه أشياء كثيرة ولكنه يعلمها بقلبه لا بعقله» أو قوله «أما قوة مصر ففى القلب الذى لاقاع له» وقوله «احترسوا من هذا الشعب، فهو يخفى قوة نفسية هائلة، فى البئر العميقة التى خرجت منها هذه الأهرامات الثلاثة، هذه البئر هى القلب» وما تقوله الرواية على لسان مصطفى حبيب سنية «إن منطق العقل غير منطق القلب، كلاهما صحيح، كلاهما ضرورى » ولكن «أنى للحقيقة أن تهزم العقيدة إلا أن يهزم العقل القلب».

إن عودة الروح فى جوهرها هى وحدة العاطفة القومية، أقول

«العاطفة» التى رآها توفيق الحكيم فى ثورة ١٩ ، ولاشك أن هذا، بعد مهم وأساسى من أبعاد ثورة ١٩ ، ولكنه بعد عاطفى خالص يفتقد الرؤية الاجتماعية الموضوعية لهذه الثورة. ولهذا فهذه الرواية المبكرة تعد إرهاصاً لفلسفة توفيق الحكيم الثنائية التى سادت كتاباته ومواقفه طوال مرحلة ما قبل ثورة ١٩٥٢ .

وفى تقديرى أن هذا التوجه الفكرى لم يكن مجرد تأثر بثنائية لطفى السيد ومحمد عبده، إذ أننا نجد فى ثنائيتهما غلبة للطابع العقلانى، ولهذا أكاد أنسب التأثير الأكبر لهذا الجنوح العاطفى والوجدانى إلى رحلته إلى فرنسا بين عامى [٢٥ ـ ١٩٢٨] من ناحية، وإعادة كتابته للرواية بالعربية فى الثلاثينيات حيث أخذت ترتفع وتشتد موجة الحركة الدينية السياسية فى مصر. ففى هذه المرحلة أى مرحلة الثلاثينيات كتب الحكيم كذلك روايته الثانية (عصفور من الشرق) التى صدرت عام ١٩٣٨ . ورواية عصفور من الشرق تكاد تعبر تعبيراً حيًا عن تجربته الحياتية والفكرية فى فرنسا بين ٢٥ ـ ١٩٢٨ ، فضلاً عن تأثرها فى تقديرى بمرحلة الثلاثينيات التى صدرت فيها والتى ارتفعت فيها الموجة الدينية السياسية. فى «عصفور من الشرق» نستشعر الصراع الطبقى بين اليمين واليسار، الذى كان محتدماً فى فرنسا عقب الحرب العالمية الأولى، وتعبر الرواية عن ميل حاسم نحو منطق اليمين وأيديولوچيته. يلتقى محسن فى الرواية بإيڤان الروسى الأبيض، ويكفر معه بالفكر المادى والعلمى عامة، ويهاجم الحضارة الغربية العلمية الصناعية، ويبكى محسن لانتهاء الرحلات الطويلة التى «كنا نقطعها على ظهور الجياد والإبل» ويرى مصيبة هذه الحضارة فى الصناعة التى شطرت أوروبا شطرين: إلى فئة كل همها جمع المال، وفئة كل همها أن تقدم هذا المال فى مقابل لقمة. الفئة الأولى لا دين لها إلا الذهب، والفئة الثانية لا دين لها إطلاقا ولا شخصية ولا نفس لأنها آلات صماء. ويقصد

بهذه الآلات الصماء طبقة العمال. وهو لايدين الصناعة فحسب بل يدين التعليم العام لأنه فكرة أوروبية خاطئة. فماذا اكتسبت الدهماء من التعليم العام. فالدهماء على حد قول الرواية «لا يصلح لهم غير الدين» تعمير قلبها بالدين وعقلها بالكتب السماوية النبيلة الفصيحة وتركها تتصل بالطبيعة، لا الراديو والسينما والكتب ولكن الطبيعة الحقيقية، أمنًا الرءوم أى «العودة إلى الصحراء» كما يقول. حقًا، إن هذه الأقوال يسوقها على لسان «إيفان» ولكن محسن يتجاوب معها ويقول «إن الصناعة الكبرى هى عجلة إبليس التى تقود بها الإنسانية إلى الدمار، وإن التعليم العام هو نوع من الهراء» على أن محسن فى الرواية سرعان ما يقول لإيفان «نعم..... الجديد حقا فى العلم الأوروبى الحديث هو أسلوب التفكير المنظم وطرائق البحث العقلى المرتقب أما أكثر من ذلك فلا». وهذا ما يشكل التباسًا ومفارقة مع رفضه للتعليم العام وإدانته للصناعة، وهو ما يشكل التباساً بدوره مع ما جاء فى رواية «عودة الروح» رغم طابعها العاطفى، من دعوة صريحة إلى الصناعة وإن جاءت على لسان رجل أجنبى فى حديثه عن الفلاحين «.... ما أعجبهم شعبًا صناعيًا غدًا».

على أن جوهر رواية عصفور من الشرق هو الصراع بين الروح والمادة، القلب والعلم، الفن والحياة، فلم تكن مأساة محسن مع سوزى فى هذه الرواية إلا امتدادًا للصراع بين الفن والحياة. فأزمة العلاقة بينهما كانت أزمة العلاقة بين الحياة التى تستغرق اهتمام سوزى، والفن الذى يستغرق محسن. إنه الصراع بين أوروبا الشقراء الأنانية والشرق الروحانى المؤمن الفنان، وهو نفس الصراع والتناقض الذى سنجده بعد ذلك فى مسرحية «رحلة إلى الغد» بين الطبيب المتعلق بالقيم الروحية والمهندس المتعلق بالعلم، بين الفتاة السمراء رمز الشرق والفتاة الشقراء رمز الغرب.

والواقع أن هذه الأفكار التى يسوقها توفيق الحكيم فى رواية «عصفور

من الشرق» كانت صدى لبعض الأفكار التى كانت سائدة فى مصر فى الثلاثينيات بتأثير التيار الدينى السلفى المتزمت آنذاك، إلا أنها كانت كذلك ترديداً لبعض الأفكار الأوروبية مثل أفكار شبنجلر وهكسلى ودوهاميل الذين تأثر بهم توفيق الحكيم واستشهد بأفكارهم استشهاداً مباشراً نصيّاً فى روايته، بل لعلنا نجد تأثيراً لأفكار بعض الفلاسفة مثل برجسون فى منهجه الحدسى، فضلاً عن بعض التيارات الفنية مثل السيريالية فى جانب من جوانبها.

وفى مسرحية شهر زاد، نجد الخلاص فى القلب أما المأساة فمصدرها العقل فشهرزاد رمز للتوازن بين الجسد والقلب والعقل، أما شهر يار فمأساته فى تفضيله للعقل.

وفى أهل الكهف تقول الرواية على لسان أحد أبطالها «إن تلك القوة المركبة فينا وهى العقل، منظم جسمنا المادى المحدود، آلة القياس والأبعاد المحدودة، هو الذى اخترع الزمن، ولكن فينا قوة أخرى تستطيع هدم كل ذلك» والقلب على حد تعبير بريسكا فى هذه المسرحية «أقوى من الزمن» ولعلنا نتبين هنا التأثير الواضح لفلسفة برجسون الحدسية.

فى مسرحية بجماليون نتبين هذا التوازن المختل بين الفن والحياة فى شخصية الفنان بجماليون عندما تتحول جالاتيا من تمثال إلى كائن حى، ويرى بجماليون فى يدها مقشة يعتبر هذا خيانة لفنه، ويصلى لعودتها تمثالا كما كانت. ولكنه يظل ضائعاً قلقاً بين جالاتيا التمثال وجالاتيا الكائن الحى وما أظن أن المقشة فى هذه المسرحية إلا الرمز الفنى للآلة، للصناعة، للعلم، على أن نرسيس ـ فنان آخر فى مسرحية - يحسم الأمر، فينتصر للجمال والفن على الحياة.

وفى «عهد الشيطان» يضحى الفنان بشبابه فى سبيل المعرفة، ولعلنا نجد فى هذا الموقف نقيضاً لموقف فاوست فى رواية جيته الذى ضحى

بالمعرفة فى سبيل الحياة.

وفى مسرحية أوديب تواجهنا ثنائية الإرادة الإلهية والإرادة البشرية، ويلخص توفيق الحكيم مأساة أوديب فى حبه للمعرفة، فى عقلانيته، فلولا رغبته فى المعرفة لما حدثت المأساة ولظلت سراً. يقول له الكاهن أضأت فى عقلك مصابيح انطفأت كلها عند عصفة من عصف الريح. وبرغم أن الحكيم فى هذه المسرحية أراد أن يتخذ موقفاً معتزلياً يوفق بين القدر وإرادة الإنسان مختلفاً عن الموقف القدرى فى المسرح اليونانى القديم وموقف التمرد على القدر فى مسرحية أندريه جيد، إلا أن مسرحيته فى تقديرى تكاد تسقط فى بئر القدرية. وفى مسرحية سليمان الحكيم نتبين صراعاً بين التدبير العقلى والقلب، وينتصر القلب بالطبع، وتعجز إرادة الإنسان ويعجز تدبيره العقلى أمام إرادة القدر ونبضة القلب. وفى «الرحلة إلى الغد» كما أشرنا فى البداية يعود الطبيب العاطفى والمهندس العلمى إلى الأرض بعد رحلة طويلة فى الفضاء البعيد فيجدان أن الأرض قد انتفى فيها الجوع وانتفت الحاجة وحققت الإنسانية كل احتياجاتها المادية وانتصرت بهذا دعوة العلم التى هى دعوة المهندس وحزب المستقبل وحزب فتاته الشقراء رمز الغرب. ولكن فى المقابل كما تبين المسرحية انتهى الحب العاطفى وأخذ الناس يتحركون فى الشوارع كالآلات بلا أهداف، وماتت القيم الروحية التى كانت دعوة الطبيب، والتى تمثلها الفتاة السمراء رمز الشرق.

ونجد نفس هذه الثنائية ونفس هذا الجنوح إلى القلب والعاطفة والفن على حساب الحياة والعمل والفعل، فى العديد من قصصه ومسرحياته فيما قبل ثورة ٥٢. ففى راقصة المعبد والرباط المقدس والعش الهادئ، نجد الهروب من الحياة فى سبيل الفن، أى انتصار الفن على الحياة كما رأينا من قبل فى بيجماليون، ففى «الورطة» نجد التناقض المأساوى بين الفكر والعمل، فالعمل هو نزول إلى «حظيرة العمل» على حد هذا التعبير

الذى جاء فى مقدمة مسرحية أوديب فى قول توفيق الحكيم «لابد للفكر أن يكون مستقلا عن العمل، يقاوم طغيان العمل، يقاوم النزول إلى حظيرته» ، والنزول إلى العمل فى «الورطة» هو الذى يورط أستاذ القانون الجامعى فى جريمة قتل وفى مسرحية براكسا أو مشكلة الحكم فى طبعتها الأولى قبل عام ١٩٥٢ ، كما سبق أن ذكرنا تستولى بركسا على السلطة ولكن سرعان ما يزيحها عنها عشيقها، قائد جندها ليقيم حكمه العسكرى على انقاض حكمها الليبرالى الفوضوى، ونسمع براكسا تقول له فى النهاية «ضع الأغلال فى قدمى» وفى «النائبة المحترمة» نكاد نقرأ نسخة أخرى معدلة من مسرحيته الأولى «المرأة الجديدة» التى تدافع عن حجاب المرأة، ففى هذه المسرحية النائبة المحترمة تمتلئ سخرية بالمرأة العاملة، التى ليست لها إلا مملكة البيت ، أى الحجاب عن العمل الاجتماعى .

هذه هى بعض الثنائيات المختلة لصالح العاطفة والقلب والفن واللا عمل التى تقوم على التجريد الذهنى المطلق، فى مقابل العقل والعمل والحياة، أو فى صالح رمز الشرق الروحى فى مقابل رمز الغرب المادى العلمى.

وسنجد هذا التوجه نفسه فى كتاباته غير القصصية وغير المسرحية كذلك، فى نهاية كتابه «زهرة العمر» يقول «أومن بأبولون إله الفن الذى عفرت جبينى أعوامًا بتراب هيكله» وفى كتابه «البرج العاجى» يتطلع إلى الكاتب الذى لا يغمس قلمه فى «وحل البشر» وفى حواره فى الثلاثينيات مع أحمد أمين يقول له: «الفن الخالص لوجه الجمال الفنى هو الأرقى والأبقى، وخدمة الجموع معناها خدمة مصالحهم من أكل وشرب ومأوى، فإذا أردنا تسخير الفن فى هذه الأغراض فمعنى هذا الهبوط إلى ضرب من أدب الدعاية والوعظ والهداية».

على أن توفيق الحكيم فى الحقيقة رغم هذه الكلمات المتعالية

على الحياة والمجتمع، ورغم معالجته التجريدية وإطلاقية أحكامه، فإنه فى الحقيقة لم يكن بعيداً عن المجتمع والحياة. كان يحاول اكتشاف الخصائص القومية الجوهرية الروحية الثابتة عبر التاريخ، ولكنه فى الحقيقة كان يفقدها تاريخيتها. حقا كان يبرز اهتمامه بالقضايا الاجتماعية فى رواياته ومسرحياته والعديد من كتاباته وإن كان يقف من القضايا الاجتماعية موقفًا إصلاحيًا توفيقياً، مما يكاد يكون تجسيداً عينيًا اجتماعيًا لثنائياته الفكرية الذهنية الخالصة، ففى روايته «يوميات نائب فى الأرياف» مثلاً، نقد اجتماعى لسوء الأوضاع فى الريف، ودعوة ضمنية إلى تيسير إجراءات التقاضى والإجراءات الإدارية والقانونية عامة، ولكنها لا تشير إلى تغيير فى البنية الاجتماعية نفسها أو تغيير فى بنية القانون أو فلسفته، والعديد من مقالاته تضمن دعاوى إصلاحية اجتماعية، لعل من أبرزها دعوته إلى إنشاء وزارة الشئون الاجتماعية، وسخريته من الأحزاب السياسية وشكلية الديموقراطية وفضحه للفساد الاجتماعى، ومناداته بالعدل الاجتماعى عامة. ورواية «يوميات نائب فى الأرياف» تعبير بغير شك عن رؤية اجتماعية متقدمة وإن تكن ذات رؤية إصلاحية كما ذكرنا يغلب عليها طابع الإصلاح الإدارى والتيسير الإجرائى القانونى فى إطار الأوضاع السائدة. على أنه قدم عام ١٩٤٧ برنامجا اجتماعيًا للإصلاح يؤكد فيه على ضرورة تحمل الدولة لمسئوليتها فى الصحة الجسمانية والذهنية لكل مولود، وضرورة أن تكون الضرائب تصاعدية وأن تقوم العلاقة بين رأس المال والعمل على مبدأ «استغلنى وأشركنى فى الربح» ولعل هذا المطلب الأخير أن يكون نموذجيًا فى التعبير عن طبيعة ثنائيته فهو مطلب لاستبقاء العلاقات الرأسمالية مع الحد منها بمشاركة العمال فى الربح. على أنه مع جدية برنامجه الثلاثى هذا وتقدميته بشكل عام الذى صدر عام ١٩٤٧، فإننا لو قارنا بينه وبين الأهداف التى رفعتها اللجنة الوطنية للطلبة والعمال

عام ١٩٤٦ لوجدنا مسافة شاسعة بينهما فضلاً عن افتقلد برنامج الحكيم الإصلاحى لأى إشارة إلى التحرر الوطنى من الاحتلال البريطانى أو التحرر الاقتصادى من الاحتكارات الأجنبية، على أننا وجدنا توفيق الحكيم عام ١٩٤٨ يتخذ موقفا واعيًا حاسمًا فى مواجهة دولة إسرائيل الصهيونية، فيكتب فى ١٢ يونيو عام ١٩٤٨ بمناسبة توقيع الهدنة مع تلك الدولة: «إن تلك الصيحة «عيشوا فى خطر» هى منذ اليوم صيحتنا فإن يكن هناك هدنة أو لاتكون، ولتقم للأعداء قائمة أو لا تقوم، فإن شعورنا يظل فى خطر يدنو من أرضنا وإدراكنا للتبعة الملقاة على أكتافنا، وإيماننا لن يحيا إلا بكفاحنا. ويكتب فى ٢٣ يوليو عام ١٩٤٨ فى أخبار اليوم أيضا ضد الصهيونية:

«إنهم ما أرادوا قط أن ينشئوا وطنًا اقتصاديًا، إنهم يريدون أن يسيطروا صناعيًا وتجاريًا على تلك الحقول الخضراء الواسعة من حولهم. فهم جاءوا للحرب لا للسلام».

ولكن برغم هذه الكلمات التى تتضمن إدراكا واعيا بالعدو الصهيونى وخطره، فإنه كان يخشى توسعه، أكثر مما يدين وجوده على حساب شعب عربى آخر هو الشعب الفلسطينى لهذا سنرى بعد ذلك تحول هذا الموقف المعادى لإسرائيل تحولا جذريا فى مرحلة أخرى من تحولاته وتعادلاته الفكرية.

ولقد بدأت مرحلة هذه التحولات مع ثورة يولية عام ١٩٥٢ التى تحقق معها ما أسميته فى البداية بالالتباس العمودى . فقد انتقل الالتباس أو التوازن المختل بين ثنائياته إلى توازن نقيض وإن يكن مختلاً أيضا فى تقديرى ، يتم فيه الاستقطاب نسبيًا نحو الطرف الآخر وأقصد به العقل والعمل والحياة.

ففى عام ١٩٥٤ يعيد توفيق الحكيم كتابة مسرحية براكسا أومشكلة

الحكم التى نشرها عام ١٩٤٩ مضيفاً إليها ثلاثة فصول جديدة إلى فصولها الثلاثة السابقة وينشرها فى البداية بالفرنسية، ثم ينشرها كاملة بالعربية. يبدأ الفصل الرابع الجديد بفشل الدكتاتورية العسكرية التى انتصرت فى نهاية المسرحية القديمة، كما سبق أن فشلت الليبرالية الفوضوية لحكم براكسا فى النص القديم. وتفشل كذلك إمكانية قيام سلطة تحالف بين القوة العسكرية ممثلة فى قائد الجيش، والليبرالية النسائية ممثلة فى براكسا والحكمة ممثلة فى الحكيم أبو قراط، وتنتهى المسرحية بالدعوة إلى حكم الشعب: «احكم نفسك بنفسك أيها الشعب لمصلحة نفسك» ويقول للشعب فى نهاية المسرحية «جربوا» ويقول لمن يناديه بالفيلسوف «لم أعد فيلسوفاً .... أنا فى صميم المعمعة ... لم أعد أفكر... أنا أعمل» وفى تقديرى أن هذه الدعوة الشعبية أو الشعبوية التجريبية، وهذه الدعوة إلى العمل هى صدى بغير شك لبعض شعارات ثورة يولية، وبخاصة شعار التجربة والخطأ وهى على نقيض دعاواه السابقة التى كان يتعالى فيها على الشعب ويتعالى على العمل (حظيرة العمل) بل يقول فى هذه المسرحية: «ما أعجب العمل ولو بغير تفكير».

وفى مسرحية ايزيس نجد ايزيس تبرر استخدام الوسائل الخسيسة كالرشوة التى تمكن ابنها حوريس من أن يتغلب على طيفون قاتل أوزيريس أبيه حتى يتمكن من تولى الحكم، وفى تقديرى أن هذه المسرحية التى صدرت عام ٥٤ كانت محاولة لتبرير بعض الأساليب التعسفية التى اتخذتها ثورة يولية فى ذلك العام ضد خصومها مثل إلغاء الأحزاب والاعتداء على رجل الدستور والقانون الدكتور السنهورى ومظاهرات العمال الموجهة ضد القوى الليبرالية.

وفى مسرحية الصفقة يعالج توفيق الحكيم قضية الفلاحين وتطلعهم إلى امتلاك أراضيهم، ويحاول فى هذه المسرحية تجربة اللغة الثالثة التى

تكتب بالفصحى ويمكن أن تنطق بالعامية . وهو مظهر آخر لثنائيته التعبيرية. وفى الأيدى الناعمة يدافع عن العمل كقيمة إنسانية وأن يكون فى إطار رأسمالى، فالمسرحية دفاع عن الملكية الفردية والمشروع الخاص بشرط أن يكون فى خدمة الدولة والمجتمع.

وفى مسرحية «الطعام لكل فم» نجد ما يناقض تماماً مضمون مسرحية «رحلة إلى الغد»، إن العلم قد استطاع أن يحول ذرات البحر إلى طعام، لتتحقق بهذا حرية الإنسان. إن الطعام هو الحرية، والسبيل إلى ذلك هو العلم. فالعلم لم يعد سبيلاً لحرمان الإنسان من حريته وتحويله إلى آلة كما فى مسرحية «رحلة إلى الغد» وإنما أصبح عند الحكيم السبيل للتحرر من الحاجة.

وفى هذه المسرحية نجد صورة مختلفة للمرأة عن صورتها فى مسرحيته الأولى «المرأة الجديدة» أو فى مسرحية «براكسا» أو «النائبة المحترمة» إنها امرأة تنشط وتشارك فى فعل مبدع يحرر الإنسان.

وفى «السلطان الحائر» نواجه ثنائية السيف والقانون، القمع والحرية، التسلط والديموقراطية. إن السلطان فى يده السيف ولكنه عبد لم يتحرر. فهل يفرض سلطته بسيفه أم يبيع نفسه فى السوق، ثم يتحرر فيصبح قانونياً مؤهلاً للسلطة؟ ويقبل الخضوع للقانون، وتشتريه غانية وتحرره أخيراً ليصبح سلطاناً شرعياً.

على أن هذه المسرحية فى تقديرى لا تزال تحمل الالتباس القديم، ذلك أن الذى حرره هو حب الغانية. الحب هو المحرر وليس القانون فقط فى هذه المسرحية. ولو أن الشعب هو الذى اشتراه وحرره لتجاوز التباسه القديم الذى تجاوزه فى الطبعة المزيدة لمسرحية براكسا. وفى مسرحية «شمس النهار» يصبح العمل هو وسيلة تحرير الإنسان بتحريره لغيره. كأنما يجسد فى هذه المسرحية الحكمة الهللينية القديمة القائلة:

«إن السعادة هى فن إسعاد الذات بالعمل على إسعاد الغير» ، فالحرية فى هذه المسرحية هى فن تحرير الذات بالعمل على تحرير الغير.

وفى مسرحية «ياطالع الشجرة» نكاد نجد الانعطاف الحاسم فى ثنائياته المختلة. فليست هذه المسرحية ـ كما ذكرت فى دراسة تفصيلية قديمة — هى انتصار الروح والدين اللذين يتمثلان فى المرأة، على العقل الذى يتمثل فى الرجل، وليست استمراراً للصراع المأزوم بين الفن والحياة فى فكر توفيق الحكيم كما يقول بعض النقاد، وإنما هى فى تقديرى انتصار للحياة على الفن أو على المعرفة «والفن عنده فى هذه المسرحية هو المعرفة» وتأكيد على أن الحياة أبقى ولاسبيل إلى التضحية بها على حساب الفن.

فإذا ماتت «الحياة ـ الزوجة» لن يتحقق «الفن ـ المعجزة ـ الشجرة» ولهذا تنتهى المسرحية بصوت قطار الحياة وسبوع الطفل، أى الميلاد المتجدد للحياة من بعيد.

أما مسرحية «بنك القلق» أو «المسرواية» التى تعبر فى بنيتها عن التباس بين المسرحية والرواية، فهى من أنضج مسرحياته كذلك، إنها نقد للقصور الديموقراطى فى التجربة الناصرية، إنها تتهم المجتمع فى هذه التجربة بأنه مجتمع بورجوازى فى قماط اشتراكى .

وهو يدين فى هذا المجتمع، سيطرة المباحث العامة والمخابرات فضلا عن الفساد والتخلى عن مسئولية العمل والإنتاج واختلاط المعايير.

وهنا نجد توفيق الحكيم المفكر الملتبس ـ كما سبق أن ذكرنا ـ ينتقد فى هذه المرحلة الجديدة طابعها الملتبس!

ونكاد نجد فى هذه المسرواية إرهاصًا فكريًا لكتابه «عودة الوعى» الذى كتبه فى السبعينيات بعد قيام السادات بثورته المضادة على التجربة

الناصرية.

وكتاب «عودة الوعى» يؤرخ فى الحقيقة لعودة الطابع الالتباسى الحاد فى فكر توفيق الحكيم، فهو يتهم المرحلة الناصرية بأنها كانت مرحلة تم فيها تغييب الوعى.

وهو بهذا يكاد ينكر كل ماتحقق فى هذه المرحلة من ازدهار للوعى الاجتماعى والفكرى والفنى وما تحقق من منجزات سياسية واقتصادية وقومية، وما تحقق له شخصياً من تقدير واحتفاء عميقين رغم ما شاب هذه المرحلة ـ لأسباب موضوعية وذاتية ـ من نواقص تتعلق أساساً بنقيصة التطبيق الديموقراطى.

وفى هذه المرحلة التى يقول فيها توفيق الحكيم بعودة وعيه أى فى مرحلة السادات بعد تزييفه وقمعه طوال التجربة الناصرية، يقوم توفيق الحكيم باتخاذ موقف من القضية الفلسطينية ومن إسرائيل مناقضًا تمامًا لموقفه عام ١٩٤٨ الذى سبقت الإشارة إليه، ففى ١١ مايو ١٩٧٩ تنشر له الصحف المصرية برقية أرسلها فى اليوم السابق إلى السادات، بعد توقيع السادات على معاهدة الصلح مع إسرائيل، ورداً على إدانة الأنظمة والشعوب العربية لهذه المعاهدة وهذا التوقيع، يقول فى البرقية: «تحية لموقفكم الراسخ أمام الأقزام، لقد أفزعهم صلح الفئتين المتحضرتين بعد اطمئنانهم إلى ضعف مصر لتذل تحت أقدامهم،..» وينهى برقيته بقوله: «فإلى الأمام نحو الكرامة والتحضر». ويدافع توفيق الحكيم عن موقفه فى رده على بيان لجنة الدفاع عن الثقافة القومية التى أتهمته بأن منطقه يلتقى مع منطق عتاة الصهاينة، يرد فى رسالة وجهها إلى لطفى الخولى بقوله فى بعض فقراتها: «إنى ممن يعتقدون أن المواجهة مع الخصوم ومحاولة إقناعهم بالحق، عملا بالآية (وجادلهم بالتى هى أحسن) لأنفع بكثير من التهرب، وما من مرة قبلت محادثة صحفى أو كاتب أو مسئول إسرائيلى إلا كان الهدف

الأصلى هو إقناعهم بحقوق الفلسطينيين»

على أن برقية توفيق الحكيم لم تكن فى الحقيقة مواجهة مع الإسرائيليين، بقدر ما كانت تعبر ـ صراحة، أو ضمنًا ـ عن تمييز بين حضارة تنتسب إليها إسرائيل، ومصر السادات، وتخلف حضارى تنتسب إليه كل القوى العربية التى تعارض معاهدة الصلح مع إسرائيل. وبرغم أن توفيق الحكيم فى خطابه للطفى الخولى يعتذر عما جاء فى برقيته من رد انفعالى، للانفعال الجماعى الذى صدرت عنه الشتائم والمقاطعات ضد مصر، إلا أن جوهر البرقية يكاد يتضمن تعبيراً عن هذه الثنائية المتعارضة بين التحضر الغربى والتخلف الحضارى الشرقى وهى ثنائية تتعارض مع ثنائيته فى المرحلة الأولى مرحلة «عصفور من الشرق» بين الروحية الشرقية والمادية الغربية التى يميل فيها إلى الإعلاء من شأن الحضارة الغربية!.

وأكاد أقول إن هذا الموقف من الحضارة الغربية، بصرف النظر عن الموقف المحدد من إسرائيل ـ كان يتخايل دائما فى كتاباته حتى القديم منها، فى ومضات متفرقة، ففى كتابه «فن الأدب» يقول: «فالخطر على غدنا كل الخطر ذلك الفهم المحدود لكلمة «طابعنا»، ومن تلك الفكرة التى تجعل الشباب يتخذ من روحانيته الشرقية ورواسب حضارته المصرية سجوناً وحصوناً تعزله عن تفكير العالم». ويقول فى «زهرة العمر»: «ما من مرة احتك فيها الشرق والغرب إلا خرج من احتكاكها ضوء أنار العالم». ونقرأ فى مقدمته لطبعة دار الهلال لرواية «عصفور من الشرق» عام ١٩٥٨ قوله: «إن الصورة التى تعكسها هذه القصة إنما هى صورة العالم بشرقه وغربه فى السنوات التى تلت الحرب العالمية الأولى». ويقول: «إنى اليوم لست طرفا فى الموضوع». ثم يتحدث عن المادية بأنها اختلفت اليوم ويرى «أنه ربما استطاعت المادية الجديدة، أن تنتصر وحدها بوسائلها وأن تنفع البشرية وأن تبتكر نوعًا من المثالية أو الروحية تنبع من صميم مبادئها

لا علاقة لها بالمثالية أو الروحية القديمة». وهكذا بهذا الالتباس الجديد يسعى إلى تفسير ـ أو تبرير لست أدرى ـ موقفه الملتبس السابق.

على أننا لا نستطيع أن ننكر ـ رغم كلام توفيق الحكيم عن عودة وعيه فى مرحلة السادات ـ أن الوعى الموضوعى الحقيقى قد عاد إليه وتألق فى المرحلة الناصرية. وأن هذا الوعى الموضوعى العقلانى ـ بصرف النظر عن موقفه من واقعة الصلح مع إسرائيل ـ قد تجسد وتألق كذلك فى أعماله فى مرحلة السادات بما قد يتناقض مع فلسفة هذه المرحلة نفسها. ففى السبعينيات يكتب عدداً من المسرحيات ذات الطابع السياسى الخالص التى تكاد أن تكون إدانة سافرة للفلسفة الأمريكية الاستغلالية العدوانية. نجد ذلك فى مسرحياته «تقرير قمرى» و«شاعر على القمر» و«سوق الحمير» و «قضية القرن الواحد والعشرين». ففى تقرير قمرى يصور قيام رجلين أمريكيين بقتل عالم صينى لأنه اخترع وسيلة للقضاء على الجوع، ويسعى للعودة إلى وطنه لنقل اختراعه إلى مواطنيه. وفى «شاعر على القمر» يعبر عن خشيته من أن ثروات القمر لن تكون لمصلحة العدل، فبدلاً من أن تصبح وسيلة لتحرير الإنسان تستخدم للمزيد من استغلاله. ولهذا فلابد من تحرير الإنسان أولاً من المستغلين. وفى «سوق الحمير» نقد رمزى لانعدام الديموقراطية والعقلانية. وفى «قضية القرن الواحد والعشرين» يعرض لمحاولة أربعة شبان أمريكيين لنسف تمثال الحرية حتى يقدموا للمحاكمة فتتاح بهذا لهم الفرصة لإدانة الطابع العدوانى الأمريكى . وفى هذه المسرحية يقدم نموذجا جديداً للمرأة هو النقيض المباشر للمرأة فى مسرحية «المرأة الجديدة»، وهى امرأة تشارك فى محاولة نسف التمثال وإدانة العدوان الأمريكى.

وهكذا يتبين أن كتاباته الأخيرة أقل التباسًا وأكثر استقطابًا من الناحية الفكرية والسياسية إلى الجانب العقلانى العلمى. على أن الالتباس

فى فكر توفيق الحكيم سواء كان التباساً أفقيًا، أو عموديًا ـ كما رأينا ـ كان يخضع دائما للالتباس فى الواقع الاجتماعى والسياسى السائد. ولهذا يعد توفيق الحكيم فى فكره وفنه، كما ذكرنا من قبل، التعبير النموذجى المتسق عن الالتباس السائد فى فكرنا وواقعنا العربى منذ عصر النهضة حتى اليوم. لقد أخلص توفيق الحكيم فى التعبير عن هذا الالتباس تعبيراً متسقاً واستطاع أن يحقق به إبداعًا أدبياً على مستوى رفيع من القيمة الجمالية والفنية وأن يصوغ به بعض الملامح الجوهرية للخبرة القومية والشعبية وأن يكون مدافعا ـ رغم التباسه الفكرى ـ عن قيم الحرية والديموقراطية والإصلاح الاجتماعى والسلام العالمى عامة وفى حدود إصلاحية. إلا أن فكره فى كثير من الأحيان كان مكرساً للالتباس فى الواقع أكثر منه دافعا إلى تغييره وتجديده وتثويره.

ولا يزال الالتباس سائداً فى خطابنا وواقعنا العربى على السواء. وإن تعددت وتنوعت مظاهر الالتباس. فقد يجنح تارة إلى مرجعية سلفية ماضوية جامدة أو إلى عقلانية إجرائية أو أداتية خالية من العمق الإنسانى، أو إلى وسطية مسطحة مختلة بين الروحية والعقلانية، أو إلى استغراب للغرب فى مواجهة استشراقه، وقد يصل الأمر إلى حد الدعوة إلى القطيعة مع الحضارة الغربية عامة، لا مع هيمنتها الرأسمالية الاستعمارية فحسب ـ باسم الخصوصية العربية الإسلامية المطلقة المغلقة، أو يصل إلى حد الاندماج التابع فى النظام الرأسمالى العالمى باسم الكوكبية، بما يتضمن ذلك من طمس للخصوصية والوحدة القومية باسم الشرق أوسطية والاستسلام الذليل للهيمنة الأمريكية والتوسع الصهيونى .

حقا إننا نعيش اليوم حضارة إنسانية واحدة من الناحية الموضوعية بفضل كل المنجزات العلمية والتكنولوجية وبسبب الأخطار المشتركة النووية والبيئية والصحية، ولكن فى قلب هذه الحضارة الواحدة هناك

خصوصيات قومية وثقافية مختلفة وعلاقات قوى ومصالح متباينة متصارعة ومحاولات لطمس الخصوصيات القومية الثقافية وتنميط العالم وإخضاعه لمصلحة القوى الرأسمالية العالمية وعلى رأسها أمريكا. وليس أمامنا إلا تأكيد هويتنا العربية ووحدتنا القومية فى مواجهة محاولات التهميش والتفكيك والاستتباع، والسعى إلى التسلح معرفة وعلماً وقيماً أخلاقية وروحية وممارسة وإنتاجاً وسيطرة على كل منجزات العصر.

لا عزلة عن العالم، ولكن لا طمس لخصوصيتنا فى الوقت نفسه. بل تمسك بهويتنا بشرط أن تكون متفتحة دائما على التجدد والتنامى والاغتناء والإنتاجية واحترام الاختلاف والتنوع والدفاع عن حرية الرأى والتعبير والإبداع.

نختلف مع توفيق الحكيم دون أن يفقدنا هذا احترامنا العميق لجهوده المبدعة، بل نجعل من اختلافنا معه ونقدنا له، لا تصفية استعلائية لحساب فكرى بل محاولة لاستلهامه ولمزيد من المعرفة والوعى ولمزيد من المواصلة والتجاوز الإبداعى والسعى إلى تحقيق إجابات عملية لأسئلة النهضة المطروحة المعلقة.

وتحية مجددة لذكرى توفيق الحكيم.

نجيب محفوظ ومستقبل الأدب العربى

ـ الحديث عن نجيب محفوظ ـ متعه الله بالصحة والعافية – ومستقبل الأدب العربى يفرض علينا أولاً الحديث أو ـ على الأقل – الإشارة العامة السريعة إلى أدب نجيب محفوظ.

ـ نجيب محفوظ أى أدبه هو ابن وثمرة مرحلة اجتماعية تاريخية فى حياة مصر، وهو فى الوقت نفسه قوة إبداعية فاعلة فيها...

ـ هذا الأدب هو تعبير عن مرحلة التطلع إلى الخروج من الاحتلال البريطانى أولاً ثم من التخلف والتبعية تحقيقاً للاستقلال الوطنى والتقدم الاجتماعى والعدالة والديموقراطية.

هذه المرحلة لم تحقق بعد أهدافها... حتى اليوم.

ـ عبر أدب نجيب محفوظ عن مرحلة ما قبل ٥٢ .. مرحلة الملكية والاحتلال البريطانى والمجتمع شبه الإقطاعى شبه المستعمر .. عبر عن الصراع الوطنى من أجل الاستقلال، عن الحراك الاجتماعى والتناقضات الاجتماعية والتطلعات الطبقية داخل هذا المجتمع وخاصة فى إطار الفئة

البورجوازية الصغيرة آنذاك طبعاً. عبرعن ذلك تعبيراً فنياً نقديا لهذه المرحلة. سواء فى رواياته التى تعبر عما نسميه بالمرحلة التاريخية (عبث الأقدار ـ رادوبيس ـ كفاح طيبة) أو فى المرحلة التى نسميها بالاجتماعية (القاهرة الجديدة ـ خان الخليلى ـ زقاق المدق ـ بداية ونهاية ـ الثلاثية).

ـ ثم عبر أدب نجيب محفوظ عن مرحلة ناصر ـ ثورة يولية الناصرية ـ تعبيراً غير مباشر أولاً ثم تعبيراً يكاد يكون مباشراً بعد ذلك، بما فيها من تحولات اجتماعية وما اصطبغت به من عدوان على الحريات والديموقراطية. وكانت رواياته التى عبرت عن هذه المرحلة تعبيرا نقدياً فنياً تكاد تدور حول قضية العدالة والكرامة الإنسانية والحرية.

وتتمثل فى روايات (أولاد حارتنا. اللص والكلاب. الطريق ـ الشحاذ. ميرامار وغيرها).

ـ ثم عبر أدب نجيب محفوظ عن مرحلة «مابعد الناصرية ـ أى الساداتية» (الكرنك .. ثرثرة فوق النيل). وما فيها من انفتاح وتحلل وفساد وتبعية. ثم كتب بعد ذلك روايات وقصص قصيرة.. اختلطت فى بعضها تجربة المراحل الثلاث جميعا... وكانت العدالة والكرامة الإنسانية والحرية هى آفاق تطلع هذه الروايات كذلك، وإن غلب على رؤيتها الطابع الأخلاقى أحيانا، والفلسفى أحيانا أخرى والوصفى التقريرى الخارجى أحيانا ثالثة.

ـ كان أدب نجيب محفوظ طوال هذه المرحلة ولا يزال تعبيراً صادقا عن الوجدان الجمعى السوى.

ـ لم يكتب ليؤرخ، وإنما ليبشر بعمله المثالى الفنى لعالم جديد فى مصر تسوده العدالة والحرية والكرامة والإنسانية والخير، تتخطى حدود ما فيه تناقضات.

ـ على أن عالم نجيب محفوظ طوال هذه المرحلة الفنية الإبداعية كاد يقتصر على شريحة اجتماعية معينة.هى الطبقة الوسطى والصغيرة أساساً فى تقديمه وتحليله لوقائع وشخصيات وقيم وتطورات هذه المرحلة.

ـ وفى هذه المرحلة كان يتحرك عالمه فى أغلب الأحيان حركة زمنية طولية، متجهة اتجاها تاريخياً بشكل تتابعى ... وإن خرج على هذا فى بعض الروايات «اللص والكلاب ـ ميرامار».

ـ كما كان عالمه يقتصر على المدينة الكبيرة القاهرة، بل على أحياء بعينها «الباطنية ، الجمالية ـ الدراسة ـ العباسية» وإن خرج أحيانا عنها وإن كان فى تقديرى خروجًا رمزيًا... «ميرامار ـ ثرثرة فوق النيل» ... إلخ

ـ عالم نجيب محفوظ عالم متسق اتساقا دقيقا، تكاد تسيطر عليه قوانين صارمة ... حتى المصادفة فيه و ما أكثرها فى أدبه، هى قانون موضوعى شبه قدرى .

ـ يكاد يغلب على كثير من شخصياته طابع الأنماط العامة أكثر ما تتمثل شخصيات حية، ويكاد يعبر عن تحولاتها تعبيراً تقريريًا من خارجها وخاصة فى الكتابات الأخيرة...

ـ يكاد يقوم عالمه بشكل عام على ثنائية تحدد معالم شخصياته وأحداثه بين الخير والشر، بين العدل والظلم، بين الاستبداد والحرية، بين العلم والشعر، بين الدين والعلم، بين الدين والشيوعية، بين التصوف والاشتراكية، بين الخنوع والتمرد... إلى غير ذلك. ولهذا فنسيج أحداثه يعبر عن تناقضات ثنائية أكثر مما يعبر عن صراعية حادة، وتكاد هذه الثنائية تنتهى إلى إقامة مركب بينها، فى الواقع أو فى الإيحاء الفنى العام. وكان بهذا يعبر عن التطلع إلى تغيير الواقع القائم تغييرا يتحقق فيه هذا التواحد

والتلاقى الاصلاحى بين المتناقضات وتسود فيه العدالة والحرية والكرامة والخير...

– إن لغته التعبيرية كانت فى البداية تتسم بالسرد المباشر وإن أخذ هذا السرد يتداخل بعد ذلك مع التعبير الرمزى بل الغنائية والتعابير الشعرية ذات البعد الفكرى الفلسفى.

– هذا باختصار شديد ومخل ما أراه من خصائص عامة للعالم فى أدب نجيب محفوظ، وهو كما ذكرنا عالم متسق يكاد يكون تعبيراً فنيًا ملحميًا عن تاريخ الوجدان المصرى خلال تلك المراحل التى أشرنا إليها بمختلف أبعادها ومنعطفاتها وتناقضاتها. عبر عنها بالشخصيات والأحداث والقيم المتعارضة المتناقضة عبر نسيج اجتماعى وعبر تاريخ متحرك وفق رؤية إنسانية تقدمية.

– وقد أضاف نجيب محفوظ بهذا إضافة غنية إلى وجداننا القومى وأسهم فى تعميقه وتخصيبه، بل ارتفع بخصوصية أدبه وتعمقه للخبرة الحسية لهذه الخصوصية المصرية الشعبية إلى مستوى إنسانى رفيع أهله لجائزة نوبل...

وبرغم القمة السامقة التى يمثلها أدب نجيب محفوظ كرؤية إنسانية وكقيمة تعبيرية فنية جمالية، فلا شك أن الخبرة المصرية والعربية فى إطار واقع عصرنا الراهن قد اكتسبت أبعادا وأعماقا جديدة أعرض لها فى خطوط عامة:

فخلال السنوات العشرين الأخيرة بل نستطيع أن نقول منذ عام ٦٧ حتى اليوم تحديداً تعيش بلادنا مرحلة جديدة من القلقلة السياسية والاجتماعية التى تزداد كل يوم تفجراً وتأزماً وصراعاً....

ـ فمصر تفقد استقلالها وتدخل مرحلة جديدة من التبعية للتقسيم الدولى للعمل، ولا يتم مجرد انفتاح ينتج عنه فساد أخلاقى فحسب فهذه ظواهر خارجية. وإنما تتحول مصر من مجتمع كان يتجه بتخطيط اقتصادى واجتماعى إلى إمكانية التحول الاشتراكى لو توافرت له شروط ديموقراطية، تحولت مصر من هذا إلى مجتمع تسوده قوانين السوق. وتنمو فيه قيم الليبرالية الفردية، والاستهلاك والكسب والربح والسريعين، وتتغير فيه مختلف الأبنية والهياكل السياسية والاقتصادية والثقافية لمصلحة فئات اجتماعية عليا رأسمالية ذات أنشطة طفيلية، فضلاً عن قيام علاقات سياسية مع أعدى أعدائنا إسرائيل وعلاقة خاصة مع أمريكا..

ـ ويفضى هذا إلى تغيير عميق فى الخريطة الاجتماعية والطبقية المصرية وإلى حراك اجتماعى بين مختلف الفئات فى المدينة والريف، وتزداد الهوة والفجوة بين الأغنياء والفقراء..

تطلعات إلى فئات عليا، برجزة عمالية، بوتيكات فى الريف ـ ازدياد الطابع الخدماتى فى العمل الاجتماعى ـ ازدياد العمل الحرفى ـ تقلص الإنتاجية..... إلخ.

ولأول مرة فى تاريخ مصر يخرج منها ما يقرب من خمسة ملايين مواطن من بينهم عمال وفلاحون وحرفيون وطلبة وأساتذة وكتاب وصحفيون ونساء ليعملوا فى البلاد العربية، بل بعضهم يعمل فى البلاد الأوروبية. وخاصة الطلبة الذين يمتهنون مختلف المهن فى المطاعم والفنادق وعلى الأرصفة... (الهجرة).

ـ يعود العمال والفلاحون والطلبة حاملين خبرات اجتماعية وأخلاقية وقيمية جديدة متطلعين لأشكال جديدة من العمل والحياة والمتعة.

- تبرز ظواهر ازدواجية فى بعض الفئات الاجتماعية، فنتيجة لسوء الأوضاع المالية يبحث الناس عن أعمال أخرى غير أعمالهم الأصلية، مثل العمال والموظفين بما يعنى ذلك من ازدواج طبقى.

- يبرز النفط كقوة سلبية فى تعميق التبعية وشراء المثقفين وخلق رواج زائف وواقع استهلاكى مسطح وقيم مبتذلة، فى العالم العربى عامة، وينعكس تأثيره داخل مصر كذلك.

- فى هذا الإطار يتضاعف الانعطاف الفكرى نحو التراث القديم العربى الإسلامى على المستوى العربى كله بحثاً عن هوية فى ظل هذه القلقلة الاجتماعية والقومية والاغتراب الشامل وإن اتخذ هذا الانعطاف دلالات ثلاث :

- انعطاف يتخذ موقفاً تحليلياً نقدياً تاريخياً للتراث «الجابرى، أدونيس، حسين مروة، طيب تيزينى، العروى، حسن حنفى».

- انعطاف يتخذ موقفا استلهاميا للتراث ... (فى الأدب).

- انعطاف يتخذ موقفا استردادياً استرجاعياً تقليدياً سلفياً للتراث (حركة الإخوان - الجماعات الدينية).

ولكن يسود الاتجاه الأصولى السلفى المغرق فى جموده ولاعقلانيته كرد فعل للأوضاع السياسية والاجتماعية المتردية ولكن تنفجر الصراعات الفكرية فى مواجهته بأشكال مختلفة.

وفى هذا الإطار تحتدم كذلك الصراعات الوطنية والاجتماعية فى البلاد العربية عامة وتتخذ الحياة إيقاعات حادة، تتمثل فى القتال والمقاومة اللبنانية ضد الطائفية والعدوان الإسرائيلى والانتفاضة الفلسطينية، إلى جانب حرب ٧٣، والحرب العراقية الإيرانية والعدوان العراقى على الكويت فضلا

عن مختلف التحركات والانتفاضات الجماهيرية احتجاجا على تدنى مستوى المعيشة واستشراء الفساد.

ولا تكون مصر بمعزل عن كل هذه الصراعات العربية وما يحدث فى العالم من تغيرات تؤثر بالضرورة على الحركة الاجتماعية والإبداعية. فعلى المستوى العالمى يدخل العالم مرحلة جديدة تترك بصماتها كذلك فى الواقع المصرى العربى الاجتماعى والأدبى والإبداعى والقيمى عامة. مرحلة يلعب فيها العلم والتكنولوچيا دورا فاعلا فى تغيير العالم سواء فى إيقاع حركته أو ممارساته أو أساليب عمله أو مفاهيمه وقيمه...

ـ فى الوقت الذى تبرز أخطار تهدد العالم والحضارة بالدمار متمثلة فى التجارب والقنابل النووية، وتبرز قضية السلام كقضية إنسانية أولى.

ـ كما تبرز قضية الديموقراطية والسلام العالمى كواقعتين أساسيتين لمواجهة مختلف القضايا التى تتعرض لها البشرية، سواء كانت قضايا قومية أو قضايا تنمية اقتصادية أو قضايا ثقافية أو قضايا إنسانية تتعلق بالتلوث والمجاعات، والمنازعات والحروب الإقليمية.

ـ كما تبرز ضرورة مراجعة كثير من المفاهيم المستقرة فى مختلف الخبرات والتجارب العالمية سواء فى البلاد الاشتراكية سابقا بعد تفكك المنظومة الاشتراكية أو كما عبرت وتعبر عن ذلك مختلف الدراسات، والكتابات فى البلاد الرأسمالية.

وهكذا تتشابك فى العالم القضايا الوطنية بالقضايا الاجتماعية بالقضايا الإنسانية وتتخذ أشكالاً جديدة من الصراعات فى مختلف المستويات القومية والعالمية.

ـ فى هذا الإطار، يبدو العالم وهو يودع القرن العشرين أنه مقبل

على مرحلة جديدة من حياته، سواء من الناحية السياسية أو الاقتصادية أو الثقافية أو الفكرية أو العلمية أو القيمية عامة.

ـ وينعكس هذا كله على مختلف صور الحياة وصور التعبير وفى مقدمتها التعبير الأدبى .. نشير باختصار شديد إلى بعض المظاهر دون أن ندخل فى التفاصيل التقنية وإنما نشير إشارات عامة. فالنقد الأدبى ... يخرج من الانطباعية والوصفية والتفسير الاجتماعى الخارجى والتقنية الشكلانية إلى محاولة الاقتراب من الموضوعية العلمية وتجديد أدواته الإجرائية الدقيقة. وإن أخذ يسود الاتجاه التفكيكى المابعد حداثى فى بعض الممارسات النقدية والفكرية عامة.

ـ أما الأدباء ، والروائيون خاصة فلم يعودوا يكتبون استناداً إلى انطباعات وإلهامات عابرة، وإنما يؤسسون كتاباتهم على الدراسات وتجميع المعطيات والمعلومات تمهيداً للكتابة الإبداعية. لقد كادت الكتابة الأدبية فى فن الرواية أن تكون أقرب إلى البحث العلمى والتدقيق الموضوعى والتجريب بشرط ألا تفقد بهذا فنيتها.

ـ ويحدث تداخل كبير بين الأجناس الأدبية المختلفة من رواية ومسرح وقصة قصيرة وشعر، بل وفلسفة كما حدث تفاعل وتشابك مع بعض الأشكال الفنية الأخرى كالفن التشكيلى والسينما بل والاستفادة من مفاهيم بعض المنجزات التكنولوچية العلمية.

ـ وتبرز الاجتهادات المختلفة لتنمية الأشكال القومية الخاصة للتعابير الجمالية الأدبية وتجديدها وتطويرها وتجاوزها، تعميقًا لخصوصية الإبداع وخصوصية الخبرات الحية دون إلغاء أو نفى الاستفادة من مختلف الخبرات الإنسانية الإبداعية عامة.

ـ تزداد الجرأة والجسارة فى التعبير عن أعمق الخبرات والقيم

الإنسانية الشخصية والعامة والتمرد على المسلمات والثوابت الأيديولوجية والعقائدية والقيمية وبروز الكتابات الخاصة بالمرأة وبالجسد والخيال العلمى بكل ما يستلزمه ذلك من أشكال تعبيرية ومضامين جديدة.

هذه بعض الظواهر والمحاور العامة فى الحركة الأدبية العالمية التى نرى بعض انعكاساتها وتجلياتها فى الخبرة الأدبية العربية والمصرية والتى تفرض بالضرورة الموضوعية تجديد وتجاوز تجاربنا واجتهاداتنا الأدبية الراهنة السائدة تطلعا إلى مستويات اعمق من الخبرات والتعابير أكثر تعبيرا عن إيقاع واقعنا وعصرنا. ولعل هذا التجاوز بدأ بالفعل فى الرواية العربية الجديدة، وفى القصة القصيرة بوجه خاص كذلك، منذ فترة. لقد بدأت بالفعل بعض الظواهر التى تعبر عن هذا التجاوز...بل لعلنا نجد هذا التجاوز نفسه فى بعض كتابات نجيب محفوظ نفسه.

فمن الملاحظ فى بعض الكتابات الروائية الجديدة خاصة ازدياد العناية بالتراث العربى الإسلامى القديم الأدبى والفلسفى والصوفى استلهاماً لموضوعاته وعناصره بل لبعض أشكاله وأساليبه بحثاً عن خصوصية إبداعية (جمال الغيطانى - إميل حبيبى - محمود السعدنى .... وغيرهم).

- العناية بالدراسات الموضوعية التمهيدية لكتابة الأعمال الفنية الكبيرة [إميل حبيبى، صنع الله إبراهيم، عبد الرحمن منيف، جمال الغيطانى).

- تجاوز التعابير السردية التقليدية والخروج من الزمنية الطولية الممتدة إلى التعابير المتداخلة زماناً ومكاناً والبحث عن أشكال جديدة نابعة من الخبرة القومية الحية ومتطورة عنها (إبراهيم أصلان ، يحيى الطاهر عبدالله، المخزنجى)

- بروز كتابات روائية تكاد تمتزج فيها البنية القصصية بالبنية

الشعرية (ادوار الخراط وآخرون).

– بداية الاهتمام والمعالجة الفنية لفئات اجتماعية أخرى غير الفئات البورجوازية الصغيرة واستلهامها وخاصة العمال والفلاحين كشخصيات وكأحداث وكقيم «يوسف القعيد».

– بداية بروز المرأة بشكل أكثر تحديداً وإيجابية وفاعلية وخروجها من السلبية والهامشية التى غلبت على صورتها فى أغلب أشكال الرواية العربية عامة (نوال السعداوى الخ..).

تجاوز الثنائية فى بنية القيم والشخصيات والأحداث إلى مستوى من الصراعية الاجتماعية المتشابكة الحادة (عبد الرحمن منيف / مدن الملح ...).

هذه بعض المظاهر العامة الجديدة فى الكتابات الروائية الجديدة دون أن ندخل فى تفاصيل تقنية، ولهذا نستطيع القول – دون أن يكون هذا تقليصاً أو تقليلاً للقيمة الكبيرة لنجيب محفوظ:

– إن الأدب العربى وخاصة فى مجال الرواية والقصة القصيرة قد أخذ يدخل فى مجالات ومستويات ومرحلة جديدة معبرة عما يحتدم به الواقع المصرى والعربى والعالمى من قلقلة وأزمات وقيم وصراعات سياسية واجتماعية وفكرية وقيمية ومنجزات علمية وتكنولوچية.

إلا أن الأدب العربى رغم هذه المبادرات لا يزال فى الحقيقة – فى مجمله – أسير خبراته وقيمه السابقة السائدة، ولم يتمكن بعد من الانعتاق تماما منها بسبب بعض القيود وخاصة هذه الأقانيم بل المحظورات الثلاثة: الدين – الجنس – السلطة.

فهناك قيود على ديموقراطية التعبير تفرضها السلطات السياسية

والدينية باسم الاستقرار الاجتماعى والقيم السائدة والموروثات المقدسة من دين وأخلاق، وتستبطن هذه المحظورات كثيرا من الكتاب، والمبدعين، فلا يقف الأمر عند مقص الرقيب الخارجى، بل يتربع الرقيب داخل وجدان الأديب يفرض عليه حدود ما يكتب وما يعالج وما يعبر عنه.

والواقع أن انطلاق الأدب العربى رهن بتحرير المجتمع العربى نفسه من قيود السلطات الرجعية ومن قيود القيم السائدة البائدة والأفكار الجامدة تطويراً وتجديداً لقيم المجتمع بما يتفق والخبرات والمتطلبات الجديدة لواقعنا الحى ولعصرنا.

ـ وفضلا عن هذا فما أبعد الكثير من أدبائنا عن الخبرات الحية الفنية لشعوبنا، ولفئاتنا الاجتماعية المختلفة. فلا يزال التعبير عن الخبرات والتجارب والصراعات العمالية والفلاحية والطبقية العميقة نادرا. ولست أقصد التعبير المباشر عنها وإنما استلهامها، استلهام خبراتها الحية. ولا تزال قيم التعبير الجمالية تكرر وتستحلب ما هو سائد مستقر، ولا تزال الكثير من أشكال وأساليب التعبير بعيدة عن اعتصار الخبرات القومية الحية، بعيدة عن التجديد الحقيقى بل يغلب عليها التقليد، حتى تلك التى تتسمى باسم الحداثة وما بعد الحداثة والتجديد. فلا يزال الكثير من تلك التعابير الحداثية ، وما بعد الحداثية والتجديدية.. تلجأ إلى التهويل والتغريب والإبهار إخفاء لفقر خبراتها الحية، وتقديما لمظهر تجديدى زائف... ولعل هذا يبرز أكثر فى بعض ظواهر الشعر الحديث، خاصة أن الواقع المصرى والعربى والعالمى الراهن بإيقاعاته الصراعية الجديدة يفرض على أدبائنا تجديد معرفتهم به، ومعايشتهم له والتسلح بالجسارة للتعبير الفنى عنه تعبيراً يرتفع إلى مستواه أسلوباً وشكلاً ومضموناً.

وليست القضية هى العمل من أجل امتلاك جائزة نوبل أخرى،

وإنما من أجل امتلاك حقيقة خبراتنا الاجتماعية والإنسانية والصراعية الجديدة امتلاكًا وجدانيًا فنيًا إبداعيًا، نجدد به حياتنا ونفسح به آفاق رؤيتنا لأنفسنا، لواقعنا، لعصرنا ونجدد به هذه الرؤية تجديدًا لواقعنا بما يسهم فى الخروج من أزمة الجمود والتسطح والتخلف والدمامة والتبعية التى ترين على حياتنا المصرية والعربية .

لست أقدم وصفة لما ينبغى أن يكون، وإنما أتلمس واقعًا أدبيًا يتخلق بالفعل فى حياتنا العربية.

أزمة الحداثة بين ما قبلها وما بعدها

[بعض تأملات تمهيدية]

ما أكثر ما نتحدث ونكتب عن الحداثة باعتبارها مفهومًا محددًا. ولعل الدلالة الاشتقاقية المباشرة لكلمة الحداثة أن تكون مسئولة عن ذلك. فهذه الدلالة تربط الكلمة ربطًا مباشرًا بما هو حديث وبالتالى بما هو جديد فى حدوثه ومصاحب معاصر لنا فى زماننا. على أنه ليس كل حديث أو كل معاصر لنا يعد حداثيًا.

فللحداثة أفق مفهومى خاص وإن لم يكن محدد الدلالة. بل هو مفهوم مراوغ كما سبق أن ذكرت فى مستهل محاضرة لى ألقيتها فى جامعة القيروان بتونس عام ١٩٨٨ حول إشكالية الحداثة فى الفكر العربى المعاصر(١). ولقد استخدمت فى هذه المحاضرة ثلاثة رموز – سبق أن استعانت بها دراسة علمية حول مفهوم التنمية – لأحدد بها مفهوم الحداثة. هذه الرموز هى «الحقيبة» و «الفخ» و «الصنم» . فمفهوم الحداثة فى تقديرى هو من ناحية أشبه بالحقيبة، ومن ناحية ثانية أشبه بالفخ ومن

---

* نشرت المحاضرة فى كتاب «مفاهيم وقضايا إشكالية»، دار الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٨٩

ناحية ثالثة أشبه بالصنم.

ولقد قصدت بوصف مفهوم الحداثة بالحقيبة أنه يمتلىء بأكثر من دلالة واحدة مثل العقلانية والعلمانية والفردية والديموقراطية والموضوعية والتاريخانية والجدلية والمادية والنسبية والتطور والحيوية والتقدم إلى غير ذلك، فضلاً عن أنه يعبر عن مذاهب ونظريات فكرية مختلفة بل متناقضة مثل الديكارتية والبروتستانتية وحركة التنوير فى القرن الثامن عشر والماركسية والفرويدية والنيتشوية والداروينية والوجودية والبنيوية، إلى جانب المكتشفات العلمية والتكنولوچية سواء فى العلوم الطبيعية أو العلوم الإنسانية والإبداعات المختلفة فى الآداب والفنون والثورات التغييرية السياسية والقومية والاجتماعية عامة. ولهذا فإن الحداثة مفهوم يرتبط بدلالاته المختلفة والمتناقضة ارتباطاً وثيقاً بعملية التحديث التى تحققت فى أوروبا نتيجة لقيام النظام البورجوازى الرأسمالى على أنقاض النظام الإقطاعى وتعسف الكنيسة الكاثوليكية وجمودها فضلاً عن تبلور القوميات وبروز حركة التنوير وانفجار الثورة الفرنسية بوجه خاص وما تلاها من ثورات وانتفاضات سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية تجاوزت بشكل أو بآخر هذه الثورة. فلقد كانت الحداثة فى البداية إرهاصاً من الناحية الفكرية والأدبية والفنية خاصة بعمليات التحديث البورجوازى الرأسمالى بدوره، كما كان التحديث الرأسمالى أرضاً خصبة لتطوير هذه التجليات الحداثية المختلفة والمتناقضة إلى آفاق تحديثية أبعد وأعمق. وقد نستطيع أن نصنف ظواهر الحداثة بحسب مجالاتها الموضوعية المختلفة كحداثة سياسية وحداثة اقتصادية وحداثة فكرية وحداثة أدبية وفنية وحداثة علمية وتكنولوچية وحداثة اجتماعية وأخلاقية وحداثة دينية إلى غير ذلك. إلا أنه قد يكون من الأفضل الارتفاع عن هذا التصنيف الموضوعى إلى التصنيف المفهومى الدلالى . لهذا يمكن القول – فى تقديرى – بأن الحداثة تمثلت فى ثلاثة

اتجاهات فكرية أساسية تصلح أن تنطبق على مختلف التصنيفات الموضوعية. هذه الاتجاهات الثلاثة هى:

أولا : الاتجاه الذى يقوم على المعرفة العقلانية العلمية الموضوعية التاريخانية ذات العمق الإنسانى والديموقراطى.

وثانيا: الاتجاه الذى يقوم على إرادة القوة الفردية الاستعلائية.

وثالثا: الاتجاه الذى يقوم على الوضعية التكنولوجية الأدواتية النفعية.

وسنجد داخل كل إتجاه من هذه الاتجاهات الثلاثة تفريعات وتنويعات فكرية أخرى لا مجال هنا لتفصيلها.

على أنه مع تطور وتصاعد النظام الرأسمالى واستشراء طابعه الاستغلالى وتحوله إلى توسع عدوانى استعمارى أخذ يتغلب على بنية هذا النظام وعلى توجهاته اتجاه القوة الفردية الاستعلائية من ناحية، والاتجاه الوضعى التكنولوجى النفعى من ناحية أخرى، على حساب العقلانية والرؤية التاريخية والتوجه الديموقراطى الإنسانى . ولهذا نجد داخل الحقيبة الحداثية صدامًا محتدمًا بين هذه الاتجاهات الثلاثة التى يزعم كل منها أنه هو المعبر الحقيقى الأصيل عن الحداثة. بل لعل بعضها يقيم لنفسه جيبًا خاصًا مستقلاً داخل الحقيبة أو خارجها يطلق عليه اسم ما بعد الحداثة كما سوف نشير إلى ذلك من بعد.

على أن الحداثة من ناحية أخرى ـ كما سبق أن ذكرنا ـ هى عند بعض المفكرين أشبه بالفخ الفكرى أو الشرك.

ذلك أن الحداثة تنتسب أساسًا كما رأينا إلى البنية الرأسمالية وتعبر عن الخصائص التاريخية والموضوعية لهذه البنية. بل هى أداتها لدعم هذه

البنية وتكريسها لا فى مجتمعاتها الغربية فحسب بل فى سائر أنحاء الدنيا، وخاصة فى البلدان المتخلفة التى يفرض عليها التوسع الرأسمالى شكلاً خاصاً للتنمية والتحديث لا يعبر عن مصالح هذه البلدان، بقدر ما يعبر عن محاولة تنميط العالم كله تنميطاً تحديثياً خاصاً لخدمة المصالح الرأسمالية أساساً.

حقا، إن هناك تحديثًا يتحقق بالفعل نتيجة لهذا التنميط الرأسمالى فى البلدان المتخلفة، ولكنه تحديث خارجى برانى مظهرى فوقى تابع، يجهض فى بعض الحالات التطور الداخلى الطبيعى الذاتى لهذه البلدان ويطمس خصوصيتها القومية والثقافية باسم حداثة وتحديث لا يمسان بنيتها المجتمعية العميقة الشاملة.

على أن هذه الحداثة وهذا التحديث فى المجتمعات الرأسمالية المتقدمة نفسها، قد أخذ يغلب عليه الطابع التكنولوجى الأدواتى النفعى والتوجه الاستغلالى والتسلطى القمعى الذى يصل به أحياناً فى بعض هذه المجتمعات إلى مستوى النازية والفاشية، مما أفضى فى هذه المجتمعات الرأسمالية إلى الفصل بين العقل والقيمة، بين الآلة وإنسانية الإنسان، وإلى تفاقم أزمات التضخم والبطالة والتدنى الأخلاقى والجرائم وروح الجشع الاستهلاكى والاستمتاع المبتذل والتمزق الاجتماعى والاستعلاء العرقى والتعصب القومى، وتهديد الحياة البشرية نفسها بأخطار التفجيرات النووية، فضلاً عما يسببه التحديث التكنولوجى نفسه والتطلع إلى المزيد من السيطرة ولمزيد من الربح إلى حروب عالمية وإقليمية وإهدار للطبيعة وإحداث خلل مدمر فيها وتلويث البيئة واستغلال بشع لشعوب البلدان المتخلفة. وهكذا أخذ يتكشف الوجه القبيح البشع «لدوريان جراى» الذى كانت تخفيه حداثته.

على أن مفهوم الحداثة من جهة ثالثة قد يصبح عند بعض المفكرين والنقاد والمبدعين صنماً مقدساً وأقنوماً مطلقاً وهدفاً في ذاته ومعياراً يتم الحكم بمقتضاه على مختلف الظواهر والمواقف والتوجهات والقيم وأشكال السلوك. إنه التغيير المظهرى من أجل التغيير ذاته وربما على حساب التغيير الحقيقى، وهو القطيعة المطلقة والرفض المطلق والاستعلاء والتجاوز الضدى على كل ما هو سائد، وهو الارتفاع فوق حدود المكان والزمان والسياق التاريخي والاجتماعى المحدد، وهو الانخلاع العدمى عن كل ما هو مألوف، وعن كل ما هو عقلاني نسقي، والتفرد المتحرر من كل قيد تراثي أو غائي، وهو التجربة المفتوحة بغير هدف أو أفق، وهو الجمالية الفنية والأدبية الخالصة مصدراً مطلقاً للقيمة لا تعبيرا عن قيمة. وهكذا تصبح الحداثة معياراً مطلقاً لانعدام كل معيار، وبهذا تقترب الحداثة إلى ما يطلق عليه اسم ما بعد الحداثة.

وهكذا يمكن القول بأنه ليس ثمة مفهوم واحد، أو دلالة واحدة للحداثة، بل يختلف هذا المفهوم وتختلف هذه الدلالة باختلاف الأيديولوچيات الكامنة وراءها وباختلاف السياق القومى والاجتماعى والتاريخى الذى تتحقق فيه وبه.

على أنه برغم هذه الاختلافات المتنوعة والمتناقضة لمفهوم الحداثة، فهناك ما يمكن استخلاصه منها جميعا في ضوء تعاملنا المعاصر مع هذا المفهوم، أى أن هناك ما يمكن اعتباره قاسماً مشتركاً عاماً رغم هذه الاختلافات. هذا القاسم المشترك هو فى تقديرى مبدأ التغيير التجديدى التطويرى التجاوزى للواقع الإنساني والاجتماعي، سواء كان هذا التغيير تغييراً للعالم على حد تعبير ماركس أم كان تغييراً للحياة على حد تعبير رامبو، وسواء كان تغييراًجذرياً عميقاً أو تغييراً جزئياً أو تغييراً نسبياً أو تغييراً مظهرياً برانياً . وسواء كان هذا التغيير فى مجال بنية الواقع السياسى

والاجتماعى والاقتصادى ، أو فى بنية المفاهيم الفكرية والعلمية أو بنية القيم الروحية والأخلاقية، أو بنية الأذواق والرؤى الجمالية، وسواء كان تغييراً يستند إلى معرفة عقلانية موضوعية تاريخانية أو إلى إرادة القوة الاستعلائية أو إلى الأدواتية التكنولوچية النفعية. ولهذا يتداخل ويتفاعل بالضرورة مفهوم الحداثة مع مفهوم التحديث بمستويات مختلفة ، على أنهما يتداخلان ويتفاعلان دون أن يعنى هذا بالضرورة تلازمهما تلازماً حتمياً، فيشرط وجود أحدهما وجود الآخر. إن مفهوم الحداثة يغلب على دلالته التغيير الفكرى والعلمى والجمالى والقيمى عامة، على حين أن مفهوم التحديث يغلب على دلالته، التغيير السياسى والاجتماعى والاقتصادى. ولا شك أن كل حداثة فكرية أو قيمية هى إرهاص بتحديث موضوعى واقعى هو بدوره تعميق لمزيد من الحداثة. ولهذا فلا حداثة حقيقية بغير تحديث مجتمع شامل، ولا تحديث حقيقياً بغير حداثة شاملة كذلك، على أننا لو انتقلنا من هذا التعميم والتجريد إلى التعيين والتحديد لما وجدنا هذا التلازم الحتمى بين الحداثة والتحديث. فقد تتبلور حداثة فى مجال الفكر أو الثقافة عامة، دون أن تنجح فى تحقيق تحديث عميق الجذور فى بنية الواقع الموضوعى، بل تقف الحداثة عند حدود نخبوية علوية عاجزة عن أن يكون لها تأثير فاعل فى التحديث، أو قد تكون حداثتها مجرد صدى لتأثيرات خارجية بحتة. وما أكثر ما نجد هذه الصورة فى العديد من بلدان العالم الثالث عامة التى تعانى من التخلف والتبعية.

وقد يتحقق من ناحية أخرى تحديث فى مجتمع من هذه المجتمعات دون أن تواكبه حداثة مجتمعية شاملة، ولعلنا نتبين هذا حيث يكون التحديث تحديثاً برانياً خارجياً مظهرياً لا يمس البنية العميقة الشاملة للمجتمع نفسه وإنما يتجلى فى بعض تضاريسه وأجهزته وأدواته الفوقية والسلطوية. وما أكثر الأمثلة على ذلك فى مجتمعات العالم الثالث وخاصة

فى البلدان الغنية بثرواتها الطبيعية وإن تكن مجتمعاتها لا تزال على مستوى قبلى وعشائرى متخلف، تسودها أنظمة حكم استبدادية.

ولا شك أن هذا التجانف وانعدام التوافق بين الحداثة والتحديث فى بلدان العالم الثالث عامة وفى بلداننا العربية بوجه خاص، إنما ينبع من بنية هذه البلدان التى تتسم بالتخلف من ناحية وبالتبعية للنظام الرأسمالى العالمى من ناحية أخرى. ولعل هذا لا يفسر التجانف وانعدام التوافق بين الحداثة والتحديث فحسب، بل يفسر كذلك هشاشة الحداثة والتحديث فى هذه البلدان وسطحيتها ونخبويتها.

لقد دخلت الحداثة ودخل التحديث فى مجتمعاتنا العربية بوجه خاص فى شكل ما يسمى بصدمة الحداثة، أى أنها لم تتحقق كثمرة تراكم وتطور ذاتى داخلى، وإنما فرضت فرضًا من الخارج ومن أعلى بالغزو والسيطرة الاستعمارية المباشرة وغير المباشرة

وقد أدى هذا - فى تقديرى - إلى إجهاض إمكانيات ذاتية نهضوية كانت تتخلق فى مصر وبلاد الشام خاصة منذ القرن الثامن عشر وربما قبل ذلك. ولقد بدأت هذه الحداثة المفروضة من الخارج ومن أعلى مع الحملة الفرنسية على مصر ومع حكم محمد على، وأخذت تتجسد فى مختلف مظاهر التحديث السياسى والاقتصادى والاجتماعى، فضلا عن مختلف مظاهر التجديد الفكرى والتعليمى والثقافى عامة. ولعل مفهوم النهضة أن يكون هو المرادف لمفهوم الحداثة فى تجربتنا العربية فى محاولة لإعطاء هذه الحداثة الخارجية البرانية المفروضة عمقا ذاتيًا تراثيًا. على أن هذه الحداثة أو هذه النهضة العربية قد اتسمت منذ البداية بالطابع التوفيقى الملتبس بشكل عام، فازدوجت فى بنيتها العلاقة بين بقايا ما قبل الرأسمالية مع محاولات التحديث الرأسمالى التابع، كما ازدوجت فيها

الجذور القومية التراثية وبخاصة الدينية منها مع محاولات العقلانية التحديثية التي يغلب عليها الطابع الوضعي التقني. ولقد تجلت هذه الازدواجية والتوفيقية فى الصراع المحورى المحتدم فى الفكر العربى الحديث والمعاصر منذ بداية عصر النهضة حتى اليوم حول قضية الأصالة والمعاصرة، أو التراث والتحديث، كما يتجلى فيما سبق أن أشرنا إليه من قبل من تجانف وعدم توافق بين الحداثة والتحديث فى مختلف المجتمعات العربية بنسب متفاوتة.

ولقد استطاع رفاعة رافع الطهطاوى منذ البدايات الأولى لعصر النهضة أن يؤكد ضرورة التلازم بين الحداثة والتحديث بقولته المشهورة بأن الوطن إنما يبني بالحرية والفكر والمصنع. ولهذا كان فى تقديرى رائداً للحداثة فى الفكر العربى الحديث إلا أن رؤيته المبكرة هذه للحداثة والتحديث ظلت حتى يومنا هذا مجهضة غير مكتملة التحقق.

فلا تزال هذه الأبنية الثلاثة الحرية والفكر والمصنع أبنية مقهورة هشة لا تعبر فى مجتمعاتنا العربية عن كيان متجانس متسق شامل عميق الجذور فى بنية هذه المجتمعات التى لا تزال تعانى من التخلف والتبعية، رغم العديد من مظاهر التحديث فى واقعها الموضوعي ومظاهر الحداثة فى العديد من تجلياتها الإبداعية والفكرية والأدبية والفنية والثقافية عامة.

ولقد نشأت الحداثة الأوروبية كثورة بورجوازية ضد الإقطاع والجمود والتعصب الديني، ولهذا كانت العقلانية والليبرالية أبرز تجلياتها، أما النهضة أو الحداثة العربية في صورتها النهضوية فقد نشأت فى البداية كمحاولة للتخلص من التخلف الاجتماعي واللحاق بأوروبا، ولكن سرعان ما اتخذت طابع التحرر الوطنى والقومى من السيطرة العثمانية ثم من السيطرة الاستعمارية الغربية، ولهذا كانت قضية التحرر والحرية، أو التعبير عن الهوية

الذاتية القومية وتأكيدها هى أبرز تجليات الحداثة العربية فى الصراع المحتدم ـ والذى لايزال محتدمًا بين الأنا الذاتى والقومى والآخر الغازى المستعمر، إلى جانب الصراع ضد التخلف والاستبداد والجمود الفكرى بمستوياته المختلفة، وفى التعابير الإبداعية الفكرية والأدبية والفنية، فضلا عن التحركات والانتفاضات السياسية والاجتماعية والمشروعات الاقتصادية. إلا أن هذا الصراع لم يتخذ دائمًا طابعًا حداثيًا بالمعنى الذى حددته كلمة رفاعة الطهطاوى أو حتى فى شكل توفيقى ملتبس بين التراث والمعاصرة، بل أخذ كذلك طابعًا يمكن أن نطلق عليه «ما قبل الحداثة» يتمثل فى الحركة الأصولية الإسلامية التى ترفض الحداثة والتحديث على السواء باعتبار أنهما امتداد مباشر للآخر الغربى المستعمر، بل للآخر المسيحى الكافر، الذى تختلف حضارته اختلافًا جذريًا عن حضارتنا العربية الإسلامية، وأنه لا سبيل للدفاع عن هويتنا الحضارية فى مواجهة هذا الآخر إلا بالعودة إلى الأصول الدينية الأولى ، فما يصلح به حاضرنا هو ما صلح به أوائلنا.

ولا شك أن هذا التوجه الأصولى الماضوى المناهض للحداثة والتحديث هو رد فعل لهشاشة التحديث المظهرى السائد وتفاقم التخلف والتبعية فى مجتمعاتنا العربية . إلا أنه فى الوقت نفسه يمثل قوة معادية ومعرقلة للجهود العقلانية والديموقراطية التى تسعى للتخلص من التخلف والتبعية على السواء، وتنمية حداثة وتحديث حقيقيين تعبرعن الضرورات والمصالح الأساسية والإرادات الواعية للقوى الاجتماعية المنتجة والمبدعة وتجعل من مجتمعاتنا العربية كيانًا نهضويًا متسقًا شاملاً، وقوة مستقلة متكافئة فاعلة فى حضارة العصر.

وإذا كان هناك ما أسميناه فى واقعنا الفكرى والاجتماعى العربى باتجاه ما قبل الحداثة الذى يعارض الظواهر الحداثية والتحديثية البرانية منها

والإبداعية على السواء، فهل نجد فى هذا الواقع ما يمكن أن نسميه اتجاه ما بعد الحداثة؟ فإذا صح ما يقال فى العديد من الكتابات الغربية حول مفهوم ما بعد الحداثة، بأنه تعبير عن مرحلة ما بعد الصناعة فى المجتمعات الرأسمالية، فلا مجال للحديث عن إتجاه ما بعد الحداثة فى مجتمعاتنا العربية التى لا تزال بمستوى أو بآخر فى مرحلة ما قبل الصناعة. ولقد استند الدكتور بطرس الحلاق على هذه الحجة فى نقده لرواية نجمة أغسطس لصنع الله إبراهيم. ففى تقديره أن هذه الرواية تعبر عن مجتمع ما بعد الآلة بلغتها المسطحة الجافة ورؤيتها التشييئية للواقع على حد زعمه. ولهذا تعبيراً فهى صدى لتيار أدبى غربى أكثر منها عن مجتمع عربى ، فالمجتمعات العربية لم تصبح بعد مجتمعات ما بعد الآلة. والواقع أن الدكتور الحلاق لم يخطئ فحسب فى اتهامه هذه الرواية بأنه مجرد صدى لتيار أدبى غربى، وإنما أخطأ أساسًا فى تفسيره لها بأنها تعبر عن أزمة مجتمع مابعد الآلة، كما عرضنا ذلك بالتفصيل فى دراسة حول روايات صنع الله إبراهيم(١) (فهذه الرواية ليست «ما بعد حداثية» فى حدود التعريف المصطلح عليه لهذا المفهوم. وإنما هى رواية حداثية بامتياز بما تتضمنه من نقد للاستبداد والبيروقراطية فضلاً عن بنيتها التى تعد إضافة إبداعية فى المعالجة الروائية العربية، وبصرف النظر عن ربط مفهوم ما بعد الحداثة بمجتمع ما بعد الصناعة، وهو ما سوف نناقشه فيما بعد، فإننا نستطيع أن نتبين فى بعض الظواهر الأدبية العربية المعاصرة وخاصة فى مجال الشعر والقصة بعض السمات التى يمكن أن تنسب إلى مفهوم ما بعد الحداثة، مثل سيادة الزخرف التعبيرى والإغراب المطلق إلى حد الإبهام فضلا عن التشظى والاستعلاء الفردى والإبهار الخارق المسطح وافتقاد الاتساق المنطقى والدلالة والقيم والمعانى الكلية والخبرة والرؤية الاجتماعية والتاريخية

(١) «ثلاثية الرفض والهزيمة». دار المستقبل العربى، ص ١٢٣ ومابعدها، ١٩٨٥.

والإنسانية الحية. وهى فى تقديرى سمات تعبر عن رؤى نقضية مطلقة وانعزالية اغترابية قد تكون متأثرة بشكل مباشر ببعض التجارب الغربية الشعرية وقد تكون رد فعل عدميًا يائسًا لما يتسم به واقعنا العربى الراهن من متناقضات وتعقيدات والتباسات واحتباسات وإحباطات مختلفة وما يرين عليه من تخلف وتبعية وتحديث مظهرى زائف، وخاصة بعد هزيمة عام ١٩٦٧. ولعل هذه الظاهرة تزداد بروزًا وانتشارًا بعد تفاقم الأوضاع العربية والعالمية نتيجة لأزمة الخليج وانهيار المنظومة الاشتراكية السوفيتية واستشراء الهيمنة الرأسمالية عامة والأمريكية بوجه خاص.

وقد أغامر بالقول بأنه ليس هناك ما يسمى بما بعد الحداثة ـ كما سوف أوضح ذلك فيما بعد ـ وإنما هو امتداد سلبى لظاهرة الحداثة نفسها بل قد تكون مظهرًا معكوسًا لظاهرة ما قبل الحداثة. على أن البعدية فى هذا المفهوم قد تكون بعدية زمنية، ولكنها ليست بعدية مفهومية. فهى امتداد لبعض التيارات التى يغلب عليها الطابع الذاتى والفردى الاستعلائى داخل مفهوم الحداثة نفسه كما سبق أن أشرنا إلى ذلك، وإن تكن تتخذ طابعًا طاغيًا متضخمًا فى تجليها الجديد، على أنها فى تقديرى ظاهرة مضادة للحداثة فى المفهوم العقلانى الموضوعى التاريخانى لها، ولعل هذا ما يماثل نسبيًا بين تجليها فى بعض التعابير الأدبية والفنية العربية وبين ما يسمى بتيار ما بعد الحداثة فى الثقافة الغربية.

إن النظام الرأسمالى ـ كما سبق أن ذكرنا ـ قد نشأ حاملاً لواء العقلانية والعلمانية ـ والديموقراطية ـ والتاريخانية والحرية والإخاء والمساواة. ولكن سرعان ما أخذ يتفاقم فيه الطابع الاستغلالى المتطلع إلى الاحتكار والحصول على أقصى الربح والمزاحمة والتوسع الاستعمارى. وأخذت تتحول عقلانيته وعلمانيته وتقنيته إلى مجرد وسائل وأدوات برجماتية نفعية خالصة موجهة لتحقيق أطماعه. وهكذا أخذ يتغلب مبدأ

القوة الاستعلائية المسيطرة على مبدأ المعرفة الموضوعية، ومبدأ المصلحة الذاتية على القيمة الإنسانية. ولم يكن هذا التطور بعيداً عن بعض التوجهات الفكرية التى سبق أن أشرنا إليها فضلاً عن بروز بعض التوجهات الفكرية الجديدة هى امتداد متطور لتلك التوجهات المبكرة، ورد فعل أو تعبير عن هذه المرحلة الجديدة من التطور الرأسمالى، وكان من أبرز سماتها استشراء الطابع الذاتى الإرادوى والفردى المغامر والشكلانى التشييئى التقنى . ونستطيع أن نتبين هذه التوجهات القديمة والجديدة فى التيارات الفكرية والأدبية مثل فلسفة القوة عند نيتشه والمستقبلية عند مارينتى والوجودية عند هايدرجر بالذات والحيوية والحدسية عند برجسون والظاهراتية عند هسرل والبرجماتية عند وليم جيمس والتكنولوچية عند سان سيمون والوضعية اللغوية بوجه خاص عند فتجنشتاين والبنيوية عند ليفى شتراوس وتفريعاتها الأنثروبولوچية والسيكولوچية والألسنية المختلفة والرؤية الشعرية عن إليوت وعزرا باوند والاتجاه الشيئى المضاد للرواية عند روب جرييه وناتالى ساروت والنزعة الأبستمولوچية عند فوكو والتفكيكية النصية عند ديريدا إلى غير ذلك. وفى تقديرى أن ما يجمع بين أغلب هذه التيارات الفكرية والأدبية والمنهجية على اختلافها هو رفض الرؤية التاريخية وتسييد الطابع الذاتى. على أن ما يميز ويفرق بين بعضها كذلك هو غلبة النزعة التكنولوچية وإن وجدنا تلاقياً بين هذين الاتجاهين أى بين الذاتية القريبة من التصوف والشكلانية التكنولوچية عند بعض المفكرين ولعل المنظومة الفكرية لفتجنشتاين أن تكون نموذجاً على ذلك.

وإذا كان الاتجاه العقلانى العلمى ذو التوجه الديموقراطى الإنسانى فى تفريعاته ومستوياته المختلفة. وخاصة فى تجليه الماركسى يعد قطيعة جدلية مع النظام الرأسمالى ورؤية تاريخية وموضوعية لتجاوزه، وهذا هو معنى عمقه الحداثى فى تقديرى، فإن الاتجاهين الذاتى الاستعلائى والشكلانى

التقنى هما تكريس لهذا النظام برغم ما قد يعبران به من نقد جزئى عاطفى إصلاحى له. ولهذا فحداثيّتهما هى حداثة تكريسية لو صح التعبير وليست حداثة تجاوزية.

وهناك بين مؤرّخى الفكر الأوروبى المعاصر من يُخرجون بعض هذه الاتجاهات الفكرية والأدبية والفنية من دائرة الحداثة ويطلقون عليها اسم ما بعد الحداثة وأحياناً ما بعد البنيوية، وهم يحددون مرحلة ما بعد الحداثة بأنها تلك المرحلة المتواكبة مع الثورة العلمية والتكنولوچية الثالثة ثورة الاتصالات والمعلوماتية، ويصفون هذه المرحلة بأنها مرحلة ما بعد الصناعة وذلك لسيادة التكنولوچية الاتصالية والمعلوماتية عليها. ويؤرخ البعض لهذه المرحلة سياسيًا بفشل ثورة الشباب عام ١٩٦٨ وفقدان الثقة بشكل مبكر فى النموذج الاشتراكى السوفيتى الأُحادى البعد على حد تعبير هربارت ماركيوز أبرز مفكرى هذه الثورة، فضلاً عن فشل الثورة الثقافية فى التجربة الصينية بعد ذلك.

ففى ظل مرحلة ما بعد الصناعة ــ كما يقولون ــ ونتيجة لفشل ثورة ١٩٦٨ وانهيار الآمال الثورية فى التغيير الجذرى عامة [ولا شك أن تفكك النموذج الاشتراكى السوفيتى وانهياره مؤخرا قد ضاعف من ذلك] أخذ يزدهر اتجاه فكرى جديد يتسم بالرفض المطلق للأيديولوچيا عامة، وللرؤية التاريخية بل فى العقلانية عامة، وليس فى مجرد مظهرها وتوظيفها الأدواتى الإجرائى، وإنما فى المنظومات النسقية الكلية جميعًا سواء النظرية أو العلمية أو الاجتماعية أو التاريخية أو الأخلاقية أو الأدبية أو الفنية، والدعوة إلى تفكيكها وتحرير الفرد تحريراً مطلقاً. ولهذا يغلب على الإبداع الأدبى والفنى الذى ينتسب إلى ما يسمى بما بعد الحداثة طابع انعدام الرابطة العضوية والنسقية والرؤية الكلية واختفاء الذات الإنسانية وبروز السّمات الشيئية والزخرفية الخالصة الخالية من أى دلالات أو مضامين اجتماعية أو

إنسانية محددة، ويكاد فوكو وديريدا وسولرز ودولوز وليوتار أن يكونوا أبرز الممثلين لهذا الاتجاه المسمى بما بعد الحداثة أو ما بعد البنيوية فى مجال الفكر بوجه خاص.

وفى تقديرى أن ما يسمى بمرحلة ما بعد الحداثة ليس إلا امتداداً لاتجاه الذاتية الاستعلائية واتجاه الأدواتية التكنولوچية. هذان الاتجاهان اللذان أشرت إليهما فى إطار مفهوم الحداثة. والواقع أن كل ما تتسم به ما تسمى بمرحلة ما بعد الحداثة. هى سمات يمكن الامتداد بها من نيتشه وهايدجر وهسرل وفتجنشتاين ولا شك أن هذه المرحلة تمثل تفاقماً للاتجاه الذاتى المعادى للرؤية الموضوعية تفاقماً للاتجاه التكنولوچى الشكلانى المعادى للإتجاه التاريخى والمضامين الاجتماعية. ولا شك كذلك أن هذه المرحلة هى نتيجة لتفاقم أزمات النظام الرأسمالى واستشراء اتجاهاته التكنولوچية الخالصة فى كل نواحى الحياة، فضلاً عن تفاقم الاتجاهات العرقية التعصبية والأصولية الدينية المتزمتة والاتجاهات اليمينية والفاشية بشكل عام. على أنها فى تقديرى لا تمثل ولا تعبر عما يسمى بمرحلة ما بعد الصناعة. فلست أرى أن التطور العلمى والتكنولوچى الراهن ، أو الثورة العلمية والتكنولوچية الثالثة عامة قد أفضت إلى مايسميه دانيل بل مرحلة مابعد الصناعة. فالصناعة برغم هذا التطور العلمى والتكنولوچى لا تزال قائمة وستظل قائمة مهما تغيرت وتحسنت وتطورت أساليبها ومناهجها وأخذت تسود تكنولوجيا المعلوماتية والإتصالية. وأعتقد أن وراء هذا التعبير «مابعد الصناعة» محاولة أيديولوچية لإخفاء الطابع الرأسمالى السائد للعملية الإنتاجية، والزعم بانتهاء الطبقة العاملة ونهاية الأيديولوچيات . ولا شك أن هناك تغييرات فى بنية العمل وقوى الإنتاج وأدواتها وأساليبها، ولكن دون أن يعنى هذا اختفاء الصناعة والطبقية والأيديولوچية والطابع الاستغلالى التوسعى للرأسمالية. إن هذا الإتجاه الذى يسمى بما بعد الحداثة لا يعدو أن

يكون ـ كما ذكرت ـ امتدادا للاتجاهات الذاتية اللاعقلانية شبه الصوفية والنزعات التكنولوجية التى تكرس عمليا النظام الرأسمالى ولا تتجاوزه برغم ما قد تتضمنه من تمرد عليه، ولكنه تمرد فردى تطهرى فى أرقى صوره وتجلياته.

بل لعلنا نجد فى هذا الاتجاه المسمى بما بعد الحداثة ما يمكن أن يسمى كذلك ـ فى الوقت نفسه ـ باتجاه ما قبل الحداثة ، وذلك لما يتضمنه من تفاقم نزعاته اللاعقلانية وشبه الصوفية والعبثية المتعالية عن الخبرات الإنسانية الكلية الحية.

على أن القضية لا تزال تحتاج إلى مزيد من التأصيل والتفصيل.

قراءة لكتاب
«انثروبولوجيا الجسد والحداثة»*

هـذا كـتـاب قيم زاخر بالمعلومات المهمة الدالة، والتحليلات والاستنتاجات العميقة، والتعابير البلاغية الذكية. استمتعت كثيراً بقراءته رغم ما لى عليه من ملاحظات فكرية ومنهجية سوف أسوقها بعد ذلك.

وإن كنت أحب أشير ـ فى البداية ـ إلى بعض ملاحظات تقنية ـ لعل من أبرزها غموض الترجمة فى بعض الأحيان إلى حد الإبهام، مما يكاد يعطى إيحاء بحرفية الترجمة فى أكثر من موضع ... وأخشى أن تكون هناك أخطاء فى الترجمة أو فى بعض المصطلحات، لعل من أشدها جهارة رغم بساطتها الشديدة ترجمة science ficltion [بالعلم ـ الوهم] هامش صـ١٠٣ ـ فضلاً عن الأخطاء النحوية. على أن ترجمة الكتاب عامة تعبر عن جهد كبير صادق حقاً.

و الكتاب لانتبين منه سنة صدوره فى لغته الأصلية، وإن كان يبدو من مراجعه أنه صدر بعد أواخر الثمانينيات.. على أن الكتاب هو امتداد

* تأليف: دافيد لوبروتون، ترجمة : محمد عرب صاصيلا، الناشر: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع

لقضية من القضايا التى أبرزتها حركة ١٩٦٨ فى أوروبا وأمريكا.. كانت فى الجوهر ثورة ضد السلطة وبيروقراطيتها.. السلطة بالمعنى العام سواء كانت دينية أو أيديولوچية أو سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية أو عرقية أو قيمية أو ثقافية أو جنسية أى السلطة المؤسساتية عامة. ولهذا كانت دعوة ٦٨ تكاد تتلخص فى الشعار الذى رفعه الطلبة فى فرنسا L' imagination au povoir الخيال فى السلطة.. أو سلطة الخيال فوق كل سلطة قمعية والمتحررة منها.

ولكن بدلا من أن يصبح الخيال فى السلطة، تدعمت سلطة رأس المال والاحتكار وقوى القمع، بل العسكرية المباشرة، بل استطاعت سلطة رأس المال أن تحتوى شعارات التمرد والتحرر المعادية للقمع وتحولها إلى سلع تجارية.

فتحولت الثورة الجنسية التى دعا إليها رايش، والتى تمرد بسببها على الحزب الشيوعى الألمانى ، معتبراً أنها جذر التحرر وليس مجرد الصراع الطبقى ، تحولت إلى أفلام ومسرحيات وكتب «بورنو»، وتحولت الدعوة إلى ثقافة الجسد (الفراغ - الطبيعة - التفتح الإنسانى) إلى كاريكاتير وأصبح الجسد بضاعة للمتاجرة والاستثمار.

وفى كتابات هربرت ماركيوز الذى كان من الدعائم الفكرية لحركة ٦٨ وبخاصة فى كتابه «أيروس والحضارة» نجد تحليلاً لهذا التحول لأطروحات التحرر الجسدى أو الجنسى إلى ما يسميه ماركيوز، التسامح القمعى أو اللا تسامى القمعى ، أى إطلاق حرية الجسد وحرية الجنس بشكل موجه ومسيطر عليه تجارياً وأيديولوچياً لمصلحة رأس المال الحاكم.

ولقد عرضت لهذا الكتاب فى فصل فى كتاب لى قديم صدر فى

بيروت عام ٧٢ بعنوان هربارت ماركيوز أو فلسفة الطريق المسدود.

بيّنت فى هذا الكتاب أن ماركيوز يستند إلى كل من ماركس وفرويد لصياغة رؤية مختلفة. فتاريخ الإنسان عنده هو تاريخ قمعه اجتماعياً وعقلياً وجنسياً، وخاصة فى عصرنا الراهن، سواء فى المجتمع الرأسمالى أو المجتمع الاشتراكى:

- فمنطق الاستهلاك المفروض يسود المجتمع الرأسمالى.
- ومنطق الإنتاج المفروض يسود المجتمع الاشتراكى.

وكلاهما يعبر عن منطق السلطة القمعية التكنولوچية العقلانية، التى تقف ضد التحقق الذاتى للإنسان، وضد الارتواء الجنسى .

«فالجسد ـ الجنس» فى المجتمع الرأسمالى رغم انفتاحه وليبراليته بل بسبب ذلك أصبح قيمة مستوعبة يتحقق بها الاستقرار للنظام القائم.

والجسد والجنس فى المجتمع الاشتراكى يمتصه جهد العمل المعجل accelere وتستوعبه أخلاقية العمل المفروض لخدمة الأهداف العامة للمجتمع. وإذا كان القمع الجنسى «أى استيعابه تجاريًا» أمرا متجانسا مع طبيعة النظام الرأسمالى ، أفلا يتعارض ذلك ـ كما يقول ماركيوز ـ مع جوهر النظام الاشتراكى القائم على الحرية الإنسانية الجماعية والفردية ؟

ولهذا يحاول أن يلجأ ماركيوز إلى فرويد وإن ظل مستندا إلى أرضية ماركسية لتحقيق إضافته... ولعل هذا أن يكون جوهر كتابه «إيروس والحضارة» . والفرد عند فرويد يكاد يكون خاضعا لمنطق نفسى ثابت غير متغير. وهو منطق قائم على القهر والكبت والشعور بالذنب والخطيئة، ولهذا كان ماركيوز يسخر من الحركة الاشتراكية أو الشيوعية لدعواها بإمكانية

تحقيق الحرية الاجتماعية والفردية.

على أن فرويد كان يرى أنه لا سبيل للتحرر من هذا القهر والكبت إلا بالتسامى Sublimation أى تحويل الرغبات المكبوتة الجنسية خاصة، إلى بدائل ثقافية فى الإبداع الأدبى والفنى أو بدائل حضارية فى العمل والانتاج أو فى الحروب التى هى تسامٍ لغريزة الموت، والتسامى عند فرويد هو الحضارة.

وكانت هناك محاولات واجتهادات أخرى للتحرر من هذا القمع الجنسى نجدها عند رايش وفروم وغيرهما. ولكن لعل أبرز هذه المحاولات نجدها عند ماركيوز.

يسلم ماركيوز بأن تاريخ الإنسان هو تاريخ قمعه، وأن الصراع بين مبدأ اللذة ومبدأ الدافع [الأيروس وبيرمثيوس] أو بين الإيروس واللوغوس «الحب الشبقى والعقل» صراع أبدى . ودعا ماركيوز إلى نظام جديد من الجمال والشبقية المتحررة أداتها المعرفية هى الخيال. ودعا أن يكون الجسم كله موضوعاً للتمتع الجنسى الشامل لا مجرد التمتع الموضعى. وبرغم أنه رأى فى هذا ردة إلى ما دون مستوى العقلانية البروميثوسية أو اللوغوس فإنه رأى أن هذا المستوى سوف يكون تمهيداً لعقلانية جديدة حضارية غير قمعية. وتأسيساً على هذا كانت الدعوة فى ٦٨ إلى أطروحة الخيال فى السلطة ــ والحرية الجنسية.

وكما ذكرنا انتهى الأمر بأن استوعب النظام الرأسمالى هذه الأطروحات وحولها إلى وسائل تجارية للسيطرة، فأصبحت على حد تعبير ماركيوز تسامحًا قمعيًا، لأنه تسامح مشروط بشروط وتخطيط مجتمع الاستغلال نفسه، أو بتعبير آخر لاتسامى قمعيا فى مقابل التسامى الفرويدى أى ممارسة شبقية مشروطة موجهة.

وإذا كان فرويد قد غلب العقل على الغريزة الجنسية كضرورة حضارية عامة، فإن ماركيوز قد غلب الغريزة الجنسية على العقل كضرورة تحريرية. على أن النظام الرأسمالى نجح فى استخدام العقل والجنس كليهما فى تكريس سلطته وتدعيم سيطرته.

وكتاب «انثروبولوچيا الجسد والحداثة» ليس إلا امتداداً لهذا المفهوم العام وإن كان يركز على الجانب الانثروبولوچى لا على الجانب النفسى شأن فرويد أو الجانب النفس ـ اجتماعى شأن ماركيوز.

وما أكثر الكتب التى صدرت منذ ٦٨ حتى اليوم حول هذا الموضوع غير كتب رايش وماركيوز حول الجنس وحول الجسد. فمنذ عامين فى باريس رأيت فى المكتبات أكثر من كتاب عن الجسد من مختلف زواياه الفلسفية والنفسية والاجتماعية والانثروبولوچية والجنسية والجمالية. وهناك مجلة علمية فكرية متخصصة فى ذلك (غير مجلات البورنو) هى مجلة quel corps «أىّ الجسد». وهى مجلة ذات توجه تروتسكى، وفى عدد أخير من أعدادها تقدم فى مدخلها ١٣ سؤالا حول الجسد وتوجهه إلى العديد من أكبر مفكرى فرنسا. فى مختلف التخصصات. وهناك مجلة فصلية تصدر أربع مرات فى السنة. ويصدرها أبرز علماء الاجتماع المعاصرين فى فرنسا وهو بيير بورديو هى مجلة

Lire: Actes De La Recherche En Sciences Sociales

خصصت عددها الذى صدر فى سبتمبر ١٩٩٤ عن موضوع واحد وهو تجارة الجسد.

ولهذا كما ذكرت فكتاب لوبرتون «انثروبولوچيا الجسد والحداثة» هو واحد من الكتب العديدة التى تعالج هذا الموضوع المثار اليوم منذ ٦٨،

وإن كان يتميز بنظرته الانثروبولوجية الشاملة.

والواقع أن الانثروبولوچيا اليوم أو علم «الإناسة» كما يقال تكاد تستوعب اليوم دراسة كل ما يتعلق بالإنسان فكرًا وأدبًا وفنًا واجتماعيًا واقتصاديًا وسياسيًا.. يكاد يكون هو علم علوم الإنسان. ولعل دراسة الجسد الإنساني أصبحت من أبرز دراساته. فوجود الإنسان كما يقول لوبروتون مؤلف الكتاب هو وجود جسد. والجسد موجود فى قلب العمل الفردى والاجتماعى وهو ليس مجرد بنية مادية، بل هو قلب الرمزية الاجتماعية.

والكتاب فى جوهره يعبر عن انتقال الموقف من الجسد تاريخيًا واجتماعيًا من المجتمعات البدائية والتقليدية التى لم تكن تميز بين الجسد والشخص، إلى المجتمع الحديث الذى أصبح يقيم ثنائية بينهما، بل يذهب لوبروتون إلى القول بأن الجسد أصبح يمثل ثلاثة انقطاعات هى:

- انقطاع بين الشخص والآخرين.
- انقطاع بين الشخص والكون.
- انقطاع بينه وبين نفسه.

ويفسر لوبروتون هذا الانقطاع بصعود الفردية وبروزها ابتداء من عصر النهضة كبنية اجتماعية وسيادة فكر عقلانى وضعى وعلمانى حول الطبيعة، وتراجع تدريجى عن التقاليد الشعبية. لقد أصبح الجسد على حد تعبيره نوعا من «الأنا الآخر» ، أصبح مجرد مكان أو صفة مكانية تتركز فيه الرفاهية / والشهوة / والمخاطرة.

ويتكشف بروز هذه القطيعة بين الإنسان والجسد فى مجال الطب خاصة. فالطب لم يعد يعالج المريض كإنسان، كابن ، وكأخ أو والد أو صديق أو مجرد إنسان وإنما أصبح يعالج الآلة البشرية أى الجسد كمجرد

جسد.

برزت هذه القطيعة بين الإنسان والجسد مع بروز الفردية كما يقول وفى مستوى الثقافة العالمة. وذلك على خلاف الوضع فى القبائل القديمة التى كان الجسد فيها يستعير خصائصه من البيئة التى يعيش فيها سواء كانت بيئة نباتية أو حيوانية. كان الإنسان وجسده والبيئة المحيطة يشكلون وحدة واحدة حميمة. وهذا هو الشأن فى المجتمعات التقليدية السابقة على المجتمعات الحديثة عامة ،كانت هناك علاقة بين الإنسان وجماعته والعالم ولا سبيل للتمييز بينها.

كانت المسيحية فى البداية مثلا ترفض رسم الوجه وتصدر الفتاوى أحيانا فى ذلك. مثلما فعل مجمع تور الدينى من منعه الأطباء الرهبان من إسالة الدماء فى إجراء العمليات الجراحية.

ولقد ضاعف الانعتاق من الشأن الدينى إلى بروز المسئولية الشخصية والفردية فضلا عن الديموقراطية. ومع بروز الثنائية والديموقراطية برزت أهمية العين، أهمية النظرة على حساب الحواس الأخرى اللمسية والشمية والسمعية والذوقية. وبين القرن السابع عشر والثامن عشر ولد إنسان الحداثة، وأصبح الجسد مقطوعا عن الكون، وعن الآخرين وعن نفسه، بل أصبح مقرونا بالملكية لا بالكينونة.

- لم يعد جزءا من كينونة الإنسان، بل ملكا له.
- وتم بهذا انشقاق بين الثقافة العالمية والثقافة الشعبية.
- ولعل ديكارت ـ كما يقول المؤلف ـ هو أبرز من عبر عن هذه الثنائية فى تمييزه بين الفكر والمادة اللذين يلتقيان فى الغدة الصنوبرية.
- الفكر عند ديكارت مستقل، منفصل وهو يتأسس على الله.

ـ أما الجسد فهو حالة ممتدة [الحيوانات، مثلا عنده مجرد آلات بلا روح وفى بعض عباراته يقول إنها تتحرك كأنما لها روح أو نفس !] .

ـ أصبح الجسد غريبًا عن الإنسان، ونزعت عنه قدسيته أو أصبح حقيقة مستقلة.

ـ أصبح الجسد الآلة النموذج الميكانيكى للعالم بل أصبح الجسد على حد تعبير المؤلف زائدة حية للآلة... (أى امتدادا حيا للآلة) .

[لعلنا نذكر شارلى شابلن فى فيلم العصور الحديثة عند خروجه من المصنع وقد أصبحت حركته امتدادا للحركة التى كان يؤديها داخل المصنع. لقد تحول المصنع إلى آلة حية] .

ـ ولعل الطب فى ممارساته اليوم أصبح نموذجًا لهذه الأداتية الميكانيكية فلم يعد يعالج المريض بل يعالج المرض مستقلاً تمامًا عن المريض! فلكى تتم معالجة المريض بشكل أفضل لابد من نزع الصفة الإنسانية عن المرض.

ولهذا كما يقول المؤلف لم يعد الطب يعنى إلا بالظواهر.

وهكذا فإن المعارف العقلانية العلمية عامة ـ كما يرى المؤلف ـ قد سلبت الجسد من كل قيمة ذات طابع أخلاقى، أو رمزى ، وجعلته عاريًا على غرار النموذج الميكانيكى.

ـ النظرة هى اليوم الشكل المهيمن على الحياة الاجتماعية فى المدينة.

ـ تخطيط المدن هندسيًا أصبح تخطيطًا لا يتم وفقًا للتجربة والمصلحة الإنسانية، وإنما يخضع لحركة السيارات، وهكذا بقية ظواهر ومظاهر المدينة.

ـ الجسد فى المدينة أصبح جسداً وظيفيًا عقلانيًا خاليًا من البعد الرمزى كجسد إنسانى.

ـ بروز ظواهر جسدية أخرى غريبة: الضجيج ـ الروائح، الإعلانات الخاصة بالجسد تجميلاً له، إعلانات الرجولة، والفحولة والشبابية والشبقية والقوة، الرقص ـ الرياضة الأدوات الصحية للمرأة، فى مختلف احتياجاتها إلخ......إلخ والموقف الرافض للشيخوخة.

ـ أصبح الشعار: إذا أردتم أن تتغيروا فابدأوا بأجسادكم . تغيير الجسد من أجل تغيير الحياة.

ـ وأصبحت بشرية المدينة بشرية جالسة، تتحقق فى أنواع مختلفة من حالات الجلوس.

ـ إن نغمة نرجسية تخترق اليوم الحياة الاجتماعية الغربية كما يقول... والنرجسية الحديثة هى أيديولوچية الجسد أو بتعبير آخر التبدين أى (سيادة البدن).

ـ على أنه فى مواجهة هذا التبدين أو أيديولوچية الجسد ـ تشيع العودة إلى الرؤية الشعبية للجسد: لا عزل بين الجسد والإنسان والكون، تمفصل فى نسيج من الاتصالات والتواصلات العامة، ويتجلى ذلك فى أشكال مختلفة من السلوك مثل العودة إلى الطب الشعبى والشك فى الطب العلمى الإجرائى، العلاج بالإيمانية الروحية، الرجوع إلى البعد الوجودى لا البعد العلمى العقلانى .

وهكذا أصبحت هناك رؤيتان للجسد:

١ ـ رؤية حديثة علمانية، ميكانيكية نفعية ثنائية؛ أصبح فيها الجسد مجرد سلعة للبيع والمتاجرة والاستمتاع، أصبح مشكّلاً من الأنا الآخر،

الذى يفكك ويتاجر فى أعضائه المفككة مثل تجارة االمنىّ، والبول والعرق، والجلد والدم، والأجنة والجماجم والهياكل العظمية وأعضائه المختلفة، ويمارس الإنجاب بالأنابيب، والإنجاب بدون رباط جنسى، والاختزال التقنى للموت فى غرف الإنعاش إلى غير ذلك.

٢ـ ورؤية أخرى شعبية توحد بين النفس والجسد وتعطى للجسد قيمته الرمزية والأخلاقية. ولكن الرؤية السائدة هى الرؤية الثنائية الميكانيكية النفعية.

هذه هى بعض الملامح الأساسية لهذا الكتاب، والكتاب يقدم بالفعل صورة دقيقة تفصيلية لمفهوم الجسد والتعامل معه فى الثقافة الغربية السائدة فى العالم المعاصر عامة. لقد تحول الجسد بالفعل إلى قوة إنتاج، أداة عاملة، وسلعة للمتاجرة ورأس مال للاستثمار والربح. فقد قيمته الرمزية الأخلاقية وتحولت الثورة من أجل تحريره كما ذكرنا إلى تجارة رائجة للجنس فى شكل بورنوجرافيا. بل أصبح الجنس يمارس شفاهة خلال أجهزة minotel المعلوماتية أو مايشبه التليفزيون، ينقل إليك ويحاورك وبكل ما تتطلبه بما فى ذلك إثارة أحاسيسك الشبقية وإرواؤها شفهيًا. بل إن الرياضة بمهرجاناتها وثقافاتها وجوائزها أصبحت تجارة دولية بألعابها وما يرتبط بألعابها من ملابس وأدوات وأدوية وعلاجات، بل أصبحت مجالاً لتنمية الكراهية بين الناس ونمطا إنتاجيا لصناعة الموت فى كثير من الأحيان ، فضلاً عن التغييب عن القضايا الإنسانية، شأنها أحيانا شأن المخدرات والمسلسلات التليفزيونية.

على أن هناك بضع ملاحظات على الكتاب:

١ ـ الملاحظ أولاً أن الكتاب يرد كل هذه المظاهر من التبخيس والاستغلال الجسدى إلى مايسميه العقلانية الإنتاجية أو باختصار إلى

الحداثة، بمعنى العقلانية والفردية والبروموثيوسية الإنتاجية، فهى المسئولة عن كل هذه الموبقات والجرائم. وفى تقديرى أن المسكوت عنه فى هذا الكتاب سكوتاً أيديولوجياً هو البنية الرأسمالية للمجتمع الأوروبى والأمريكى التى هى وراء كل هذه الظواهر. ولا توجد فى الكتاب أى إشارة إلى هذه الرأسمالية، اللهم إلا فقرة سريعة يقول فيها (إن هذا النموذج يقصد الميكانيكى) يتضمن تطبيقات اجتماعية جديدة دشنتها البرجوازية والرأسمالية الحديثة وتعطشها للغزو.

فالقول بأن إرادة السيطرة على العالم لم يكن بالإمكان التفكير بها إلا بشرط تعميم النموذج الميكانيكى، هو قول أقرب إلى التبرير؛ وليست العقلانية والفردية والحداثة عامة هى المسئولة عن هذا الاتجاه الميكانيكى اللاإنسانى، كما يذهب الكتاب، فيكون الخروج عند المؤلف، من الحداثة ورفض العقلانية والفردية هو السبيل لرفض هذه الرؤية الميكانيكية للإنسان.

إن المسئولية، فى الحقيقة، هى مسئولية النظام الرأسمالى، فالعقلانية والحداثة سلاح ذو حدين، سلاح للتحرر وسلاح للقمع، سلاح للتصحيح والتطوير والبناء، وسلاح للقتل والإبادة. فللعقلانية والحداثة مكتشفات ومنجزات إنسانية باهرة فى مختلف مجالات الإعمار والبناء والصحة والتقدم الإنسانى عامة، ولكن تستخدم من قبل النظام الرأسمالى لتحقيق أهدافها الاستغلالية والتوسعية والربحية عامة.

وليست إدانة الكتاب للحداثة والعقلانية إلا دعوة ضمنية - فى اعتقادى - إلى التخلى عنها ربما باسم ما بعد الحداثة، أو ربما باسم الرجعة إلى المبادئ والرؤى التقليدية القديمة، [دينية كانت أو قبلية]. والملاحظ أن فلسفة ما بعد الحداثة تجد فى الاتجاهات الدينية السلفية اللاعقلانية بعض تجلياتها.

ولهذا، لعلنا نجد عند بعض الكتاب والفلاسفة الكاثوليك ميلاً إلى تيار ما بعد الحداثة بما تتسم به من دعوة مناقضة للعقلانية باسم رفض الأنساق المغلقة أو المجردة والنماذج الكلية والتخطيطية. وهو فى الحقيقة رفض للعلم والموضوعية. إن وقائع الكتاب صحيحة ولكن تفسيره غير موضوعى.

٢ ـ والملاحظ كذلك فى هذا الإطار أن الكتاب لا يشير من قريب أو من بعيد إلى جرائم الأنظمة الرأسمالية الغربية ضد جسد الغير أى فى استعمارها للشعوب الأخرى وإبادتها لبعض الأجناس كالهنود الحمر، واستعبادها لأجساد الأفارقة والشعوب المختلفة، فضلاً عن استغلالها للأطفال فى مجتمعاتها نفسها فى بداية نشأتها على الأقل ، فضلاً عن تجارة الأطفال، والدعارة اليوم التى يقصر القول عليها وينسبها إلى الحداثة.

إن الكتاب يوجه اتهامه أساساً إلى العقلانية والحداثة، ويخلو من رؤية البعد الاجتماعى والسياسى الذى يستغل هذه «العقلانية الحداثة» لصالحه.

٣ ـ والملاحظة الثالثة التى أحب أن أعرض لها باختصار هى مسألة الفردية. فلا شك أن نشأة البورجوازية كانت وراء بروز الفردية. خروجاً من مرحلة الاستعباد الإقطاعى. ولا شك أن بروز الفردية قد عبر عن نفسه فى النزعة الرومانسية فى الأدب والفن وحركة «دعه يفعل دعه يمر» فى الاقتصاد، وفى حساب اللذات فى الأخلاق والمساواة فى الفكر الاجتماعى والسياسى إلى غير ذلك . إلا أن الفردية هنا فى تقديرى لا تعنى مجرد الفرد، وإنما المجتمع المقام أو المؤسس على العلاقات الفردية. أما الفردية من حيث إنها إحساس الإنسان بنفسه ووعيه بذاتيته وجسديته وإنسانيته، ففى تقديرى أنها أعرق من هذه المرحلة البورجوازية بل قد أزعم أنها موجودة حتى فى المجتمعات القبلية. رغم طابعها العضوى المتداخل

جماعياً فى المجتمعات السابقة على المجتمعات الحديثة.

كان الفرد الإنسانى موجوداً بمستويات مختلفة طوال تاريخه، وإلا لما استطعنا أن نفسر التعابير والمكتشفات والمواقف الإنسانية المختلفة التى قام بها وعبر عنها أفراد فى مجالات الأدب والفن والفلسفة والعلم والمواقف السياسية والدينية والاجتماعية قبل المرحلة الحديثة، بل لما استطعنا أن نفسر ظاهرة الرق والعبودية، والدعارة التى تعد أقدم تجارة فى التاريخ.

فهذه الظواهر تعبر عن تمايز بين أفراد مبدعين وآخرين غير مبدعين، بين أحرار يملكون نسبياً ذواتهم وعبيد فقدوا ملكيتهم لذواتهم.

ولهذا فالثنائية كانت موجودة بمستوى أو بآخر طوال التاريخ بين النفس والجسد، بين الإنسان والجسد وإن أخذت دلالات مختلفة نتيجة لاختلاف الأوضاع الاجتماعية والمضاربة المختلفة.

٤ ـ الملاحظة الرابعة أن الكتاب حرص على قصر دراسته على الجسد فى الفكر العالم أو الثقافة العالمة مكتفيًا بالإشارة إلى الثقافة المضادة له سواء كانت الثقافة التقليدية أو الثقافة الشعبية المستمرة فى مواجهة الثقافة العالمية.

وقد يكون فى هذا التمييز ـ مع صحته ـ تعميم وتجريد كبير يطمس حقيقة المتنوعات الغنية فى حياة البشر. فقد ذكرت فى الملاحظة السابقة أننى أعتقد أنه قبل النظام البورجوازى كانت هناك فردية، وأن الفردية لم تخلقها خلقًا المرحلة البورجوازية اللهم إلا باعتبارها نظامًا اجتماعيًا.وليس من حيث إنها تجربة وجودية، وأن الثنائية كانت موجودة كذلك بشكل أو بآخر قبل هذه المرحلة البورجوازية. وأضيف هنا أن المسألة ليست مسألة ثقافة عالمة وأخرى غير عالمة أو شعبية، ففى الثقافة

العالمة نفسها تيارات تختلف عن هذه الرؤية الميكانيكية للجسد، ففى مسألة الطب مثلاً التى يتخذ المؤلف من منهج التشريح بالذات مدخلا لبداية تمزيق الرابط بين الإنسان وجسده، يكفى أن أشير إلى العالم الفسيولوچى العظيم كلودبرنار فى كتابه «مدخل إلى الفسيولوچى» يقول فى عملية التشريح ما معناه [أن المشرح ينبغى أن يدرك أنه لا يشرح جثة ميتة، بل كائنا حيا أحب، وعاش، أو كانت له همومه وأحلامه].

وفضلا عن ذلك فهناك الطب السيكوسوماتى (الجسدى - النفسى) وهناك غير مدرسة التحليل النفسى مدرسة العلاج النفسى، العلاج الجماعى ومدرسة Ergo therapy أى العلاج بالعمل... إلخ.

المسألة فى تقديرى ليست مسألة ثقافة عالمة وثقافة شعبية، بل هى ثقافة سلطة رأسمالية مستغلة وثقافة ديموقراطية رافضة. على أن المسألة فى جوهرها - فى تقديرى - تتعلق بمسألة الاغتراب الإنسانى، فالاغتراب الإنسانى قد يأخذ اتجاهين وليس اتجاهًا واحدًا، فقد تكون السيطرة على الجسد وسيلة للسيطرة على النفس والفكر وذاتية الإنسان بل إلغائها.

ولعل هذا هو الطابع الغالب على المجتمعات القديمة (يتمثل هذا فى الرق والإقطاع) وقد تكون السيطرة على فكر الإنسان وعقله ووعيه وحياته الاجتماعية هى السبيل للسيطرة على جسده وحركته وممارساته وهو ما نشاهده فى عصرنا الراهن فى ظل النظام الرأسمالى وفى ظل التطبيق البيروقراطى فى النظام الاشتراكى.

أى أن جوهر الاغتراب الإنسانى فى النهاية، سواء كان ببيع جسده أو ببيع روحه، هو الاستغلال والاستعباد الذى يتحقق عبر التاريخ بمستويات وبدرجات مختلفة اجتماعية وثقافية واقتصادية وجنسية وجسدية سواء عبودياً أو إقطاعيًا أو رأسماليا أو بيروقراطيًا أو أيديولوچيًا. ولهذا فالأمر لا يتوقف

على الحداثة وإنما يتخلق بالاستغلال تاريخياً على اختلاف تجلياته.

ولهذا فلا خلاص لهذا إلا بتحرير الإنسان من السلطة المستغلة القامعة المغيبة لوعيه، وذلك بإشاعة الوعى الصحيح والعلم والديموقراطية والحداثة والعقلانية وليس بطمسها والارتداد إلى مرحلة تاريخية لا عقلانية سابقة أو لاحقة باسم الشعبية أو ما بعد الحداثة، أو بالتسامى الفرويدى ، أو الحرية الجسدية الشبقية المطلقة التى يقول بها ماركيوز والتى ستكتشف عقلانيتها غير القمعية.

وفى تقديرى، أن الجسد ليس امتدادا حياً للآلة الميكانيكية كما يقول الكتاب بل الآلة الميكانيكية هى امتداد وظيفى للجسد الإنسانى الحى.

ولهذا أكاد أقول أن الكتاب يخضع لأيديولوجية خاصة - كما سبق أن ذكرنا - أقرب إلى النزعة الدينية أو ما بعد الحداثة أو على الأقل الرومانسية الانثروبولوچية لو صح التعبير.

وقد أحب أن أشير أخيراً إشارة سريعة إلى مفهوم الجسد فى فكرنا العربى الإسلامى، لعلها تدفع إلى نقاش يعمقها ولكنى ما توفرت فى الحقيقة على دراستها.

ولهذا فما أقوله هو أقرب إلى الانطباعات العامة.

فى تقديرى أن هناك رؤية ثنائية سائدة طاغية فى فكرنا العربى الإسلامى، قد يطلق عليها البعض توفيقية أو وسطية وهى ليست ثنائية بين الإنسان وجسده، بل بين النفس والجسد أو الفكر والجسد وهى علامة تراتبية تفاضلية، فالنفس أفضل من الجسد، وهو فى تقديرى فكر يعبر عن رؤية اجتماعية محايثة أو جذر إبستمولوچى للعلاقة التراتبية، بين المالكين

وغير المالكين ، بين الأشراف والعبيد، بين الأخيار والأشرار، بين المقدس والمدنس، ولعلنا نجد هذه الدلالة فى القرآن الكريم فى الصور التى جاء فيها ذكر الجسد أو البدن.

(واتخذ قوم موسى من بعده من حليهم عجلا جسدا له خوار) ١٤٨ ﴿الأعراف﴾.

(وما جعلناهم جسدا لا يأكلون الطعام وما كانوا خالدين) ﴿الأنبياء﴾.

(ولقد فتنا سليمان وألقينا على كرسيه جسدا ثم أناب) ٣٤.

(قال إن الله اصطفاه عليكم وزاده بسطة فى العلم والجسم) ـ ٢٤٧ ﴿البقرة﴾.

(وإذا رأيتهم تعجبك أجسامهم) – ٤ ﴿المنافقون﴾ (إشارة إلى المنافقين).

– وهناك حديث نبوى يقول:

«الشيطان يجرى من ابن آدم مجرى الدم».

– وقد نتبين أولوية النفس فى قوله تعالى: (إن الله لا يغير الله ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم).

ولعل قصيدة ابن سينا المشهورة تعبر عن هذا أبلغ تعبير التى مطلعها:

هبطت إليك من المحـــل الأرفـــع
ورقـــــاء ذات تـــعـــزز وتـــمـــنـــع

وفى القصيدة إشارة إلى الجسم بوصفه (الخراب البلقع) أو الطلول الخضع.

وستجد فى «مقاصد الفلاسفة» للغزالى تعريفًا للجسد وتمييزاً له عن الفكر بما يكاد يكون ما سيقوله ديكارت بعد ذلك، كما سبق أن أشرنا فى تمييزه بين الفكر الروحى والامتداد الجسدى.

ـ على أن العلاقة بين النفس والجسد فى الفكر العربى الإسلامى عامة تكاد أن تكون أقرب إن لم تكن هى نفسها العلاقة الأرسطية بين الهيولى والصورة. المادة والصورة «فلا هيولى بلا صورة ولا صورة بلا هيولى». ولاشك أن الصورة أشرف من الهيولى ولكن لا وجود ولاتحقق لأحدهما ما بغير الآخر.

ـ وعند ابن رشد وبعض الفلاسفة نتبين القول بأنه لا يتم حشر الأجساد وبعثها، فالجسم يفنى على خلاف الروح، وخاصة كما يقول ابن رشد أن الجسد لم ينشأ دفعة واحدة وإنما تطور ، فأى جسد سوف يبعث بعد انعدامه؟

ولقد حيرت مسألة بعث الأجساد الأشاعرة. وكان للغزالى رد طريف على ابن سينا وغيره من الفلاسفة والقائلين بعدم بعث الأجساد يكاد يكون سيرياليا. يقول فى تهافت الفلاسفة: «وقد ورد فى بعض الأخبار أنه يعم الأرض فى وقت البعث أمطار قطراتها تشبه النُطف وتختلط بالتراب ... ويقتضى ذلك انبعاث الأجساد واستعدادها كقبول النفوس المحشورة» (تهافت الفلاسفة ٢٥١).

ولعلنا نتذكر الرحلة الفلسفية الرائعة لابن طفيل فى حى بن يقظان التى انتقل فيها من جسديته وتجربته الجسدية إلى روحانيته الصافية. وهى رحلة معكوسة لرحلة الإنسان من مجتمعه التقليدى إلى مجتمعه المعاصر.

وهناك مجالات بالغة الغنى لدراسة رؤية الجسد فى الفكر العربى القديم، سواء فى كتب تفسير الأحلام أو كتب السحر وفى بعض التجارب الشعرية والأدبية عامة، وخاصة عند أبى نواس وبشار والجاحظ وعشرات غيرهم وخاصة المدرسة الأندلسية. فضلاً عن بعض الكتب الجنسية الطبية مثل رجوع الشيخ إلى صباه والروض العاطر، بل بعض كتب الفقه الإسلامى وكذلك فى كتب ومواجيد المتصوفة عامة؛ وفى أدبنا العربى الحديث أخذ يبرز الجسد متخذاً معنى إرادة الرفض والتحرر والتمرد وخاصة للمرأة بل قد تأخذ معنى صوفياً، لعلى أتذكر قصيدة لمحمود حسن إسماعيل عن جسده الذى هو طريقه إلى الله، فضلا عن العديد من الكتابات حول السجون وبخاصة التعذيب والقمع الجسدى والمعنوى عامة.

على أن خلاصة الأمر أن حرية الجسد فى ثقافتنا العربية المعاصرة أصبحت معنى من معانى وأبعاد الحرية الاجتماعية والفكرية عامة. وهو موضوع غنى جدير أن يكون موضع دراسة، وقد تكون هناك دراسات فى هذا الشأن لم أطلع عليها.

قراءة لكتاب حدود حرية التعبير*

يرتفع كتاب «حدود حرية التعبير» أو حرية القول للدكتورة الباحثة مارينا ستاج، إلى مستوى رفيع من الجدية والاتساق فى دراسته لحالة الأدب النثرى وكتّابه فى مصر فى عهدى عبد الناصر والسادات. على أن الدراسة قد اقتصرت على جانبى القصة والرواية فحسب فى الأدب النثرى دون الجوانب الأخرى من مقال أدبى أو نقد. كما انطلقت الدراسة من منظور محدد هو حرية التعبير أو القول ـ كما تقول الباحثة وكما هو بالفعل مضمون الكتاب وبنيته. وبهذا التحديد، أقصد حرية التعبير، يتعرض الكتاب فى الحقيقة لقضية أكبر من حدود الأدب، هى حدود الديمقراطية فى البلاد النامية أو المستقلة حديثا، وتحديدا فى مصر فى فترة تاريخية معينة هى الفترة التى بدأت بثورة يولية ١٩٥٢ . وقضية الديمقراطية هى قضية بالغة الأهمية عميقة الأثر فى تنمية وتطور البلاد النامية عامة تطوراً مستقلا، فضلا عن أنها قضية إشكالية ملتبسة. ذلك أن الديمقراطية ليست مفهوما مجرداً جاهزاً نهائيًا، وإنما هى مفهوم نسبىّ مشروط عمليا بطبيعة البنية

* حدود حرية التعبير، تأليف الدكتورة مارينا ستاج، ترجمة طلعت الشايب.

السياسية والاجتماعية والتاريخية فى تجليه فى هذا البلد أو ذاك.

ولهذا كان من الطبيعى أن تنسب الباحثة دراستها إلى علم اجتماع الأدب لا إلى مطلق الدراسة الأدبية أو مطلق الدراسة السياسية أو الاجتماعية، فهى من ناحية لاتتعرض للمضامين والأبنية الأدبية النثرية فى مجالى القصة والرواية، وإن أشارت إلى ذلك أحيانا إشارات هامشية عابرة، وهى من ناحية أخرى، لاتكاد تتعرض لتحليل الواقع السياسى والاجتماعى فى المرحلة موضوع الدراسة إلا بإشارات يغلب عليها طابع السرد لبعض التضاريس الخارجية لهذا الواقع، وطابع التقييم الكمى لحدود حرية التعبير الأدبى النثرى. ولهذا جاءت الدراسة أقرب إلى الدراسة الاجرائية منها إلى الدراسة الاجتماعية دون أن يقلل هذا من قيمتها الكاشفة لواقع حدود حرية التعبير فى المرحلتين الناصرية والساداتية.

وقبل أن ننتقل إلى قراءة داخلية للدراسة، أحرص أولا على أن أنوّه بالمستوى الرفيع النادر للترجمة التى قام بها الأستاذ طلعت الشايب لهذا الكتاب. لست أزعم أننى قمت بمقارنة الترجمة بالنص الإنجليزى الذى تمت الترجمة منه، بل لم أطلع عليه. وإنما أقرر فحسب ماأحسست به فى قراءتى للترجمة من أننى أكاد أقرأ كتابا مؤلفا بلغة أولى وهى لغة عربية أصيلة رصينة صافية، وليس كتابا مترجما، فضلا عن الاتساق التعبيرى والمفهومى فى البنية المنطقية للكتاب.

وما أندر ماأحسّ بهذا فى أغلب ماأقرؤه من كتب مترجمة.

وأعود إلى الكتاب نفسه. والكتاب يتألف من ستة فصول، إلى جانب دراسات لحالات كتابية تعرضت لاشكال مختلفة من الرقابة والقمع، فضلا عن ملاحق حول ببليوجرافيا الكتاب الذين اعتقلوا، وللمراجع العربية والأوروبية للكتاب.

والواقع أننى سأكتفى بتناول الجانب المنهجى العام للكتاب، فهو القضية الأساسية فى الكتاب التى أحرص على مناقشتها، فضلا عن إشارة أخيرة إلى بعض الوقائع التى قد تحتاج إلى تصحيح.

فى مقدمة الكتاب، وهى فصله الأول، تحدد الباحثة هدف الكتاب ومجاله ومنهج بحثه. إن بؤرة اهتمامها كما تقول فى السطور الأولى من الفصل هى «العقبات والمصاعب التى واجهها الكتّاب بالنسبة للنشر على مدى ثلاثين عاما من الحكم العسكرى أى خلال عهدى عبد الناصر والسادات (ص٩) وهى ترى أن القضية برمّتها فى حالة مصر هى أن نظام حكم برلمانى - مهما كان عاجزاً أو سيىء الأداء قد ذهب، وحل محلّه نظام حكم عسكرى، وأن نظام الحزب الواحد حل محلّ التعددية السياسية، وأن صناعة النشر قد وضعت تحت سيادة وسيطرة الدولة، ومن هنا أصبح للنظام سلطة مطلقة أو على الأقل أصبح قادرًا على خنق حرية الكلمة وتأسيسا على ذلك تطلق على النظام فى مرحلتيه صفة النظام العسكرى الشمولى.

واسمحوا لى أن أتأمل فى البداية مفهوم الحكم الشمولى، وخاصة أن الكثير من كتابنا قد أخذوا يستخدمون هذا المفهوم فى هذه الأيام وصفاً للنظام الناصرى بالذات. إن مفهوم الحكم الشمولى يعنى تنميط كل شىء فى المجتمع سواء كان سياسيا أو اقتصاديا أو ثقافيا أو فكريا أو سلوكيًا، أو أسلوب حياة، وأحيانًا طراز ملابس وبتعبير آخر: إنه يعنى عسكرة المجتمع عسكرة شاملة.

ولعل هذا هو مادفع أنور عبد الملك إلى أن يطلق على كتابه الذى أصدره بالفرنسية بعد خرجه من مصر عام ١٩٥٩ اسم «مصر مجتمع عسكرى Egypt Societe' Militaire» إلا أنه سرعان ماغيّر هذه التسمية

عندما تُرجم الكتاب إلى العربية فأصبح العنوان «مصر مجتمع يحكُمه العسكريون» وكان هذا التعبير تعبيراً عن اختلاف فى وجهة نظره كذلك. ففارق كبير من مجتمع عسكرّى ومجتمع يحكمه العسكريون. ولهذا قد أجد نظام الناصر أقرب إلى أن يكون نظامًا يقوم على السلطة الفردية، أى نظامًا سلطويا أى autoritarian وليس نظاميا شموليا أى Totalitarian والسلطوية ـ هى فى تقديرى ـ وصف للنظام الذى قام منذ يوليه ٥٢ حتى اليوم. وهو وصف للشكل السياسى للنظام وليس تحديداً لمضمونه السياسى والأيديولوجى الذى اختلف بين مرحلة وأخرى. والواقع أنه ليس النظام البرلمانى أو تعدد الأحزاب هو الفارق الأساسى بين النظام الديمقراطى والنظام الشمولى الذى يقوم على الحزب الواحد، كما تقول الباحثة وهى تميز بين نظام ما قبل عام ٥٢ والنظام الناصرى ابتداء من عام ٥٢. فالنظام البرلمانى الذى يتسّم بتعدد الأحزاب ليس من الحتم أن يكون ديمقراطيا، ونظام الحزب الواحد ليس من الحتم أن يكون شموليا. وفى حدود خبرتى العملية وفى تقديرى، أن تغيّر وتفاوت مستويات القمع وتغير التحالفات السياسية والاجتماعية فضلا عن العديد من المنجزات التقدمية ذات الطابع الوطنى والاجتماعى والاقتصادى والثقافى تميز المرحلة الناصرية عن المرحلة الساداتية من حيث المضمون السياسى والأيديولوجى، كما أن تعدّد الأحزاب وبعض المظاهر شبه الليبرالية قد تميّز النظام مابعد المرحلة الناصرية، من ناحية الشكل السياسى. إلا أن ذلك لاينفى الطابعَ التسلطى الفردى للنظام من ٥٢ حتى اليوم بمستويات مختلفة، ولهذا فهو ـ فى تقديرى ـ لايتسم بالطابع الشمولى الذى تصف به الباحثة النظام فى مرحلتيه الناصرية والساداتية. والتمييز بين الطابع التسلطى والطابع الشمولى ليس فارقا فى الدرجة بل فى الطبيعة. وفى تقديرى أن وصف الباحثة للنظام فى مرحلتيه بالشمولية هو نتيجة لمنهجها الاجرائى الذى لم يولِ اهتمامًا

اساسيا لبنية الواقع المصرى من ناحية وللمضمون السياسى والاجتماعى للنظام فى مرحلتيه من ناحية أخرى. حقا، لقد أشارت الباحثة إلى الدور الذى تلعبه الأوساط الدينية ضد أعمال أدبية وكتّاب بعينهم وهو نظام من الضغط - كما تقول الباحثة - كان النظام يقيّده أحيانا ويشجّعه أحيانا أخرى. وأضيف إلى ذلك: واقع البنية المتخلفة للمجتمع المصرى نفسه سياسيا واقتصاديا واجتماعيا وثقافيا، فضلا عن العوامل الخارجية العربية والدولية وأثرها فى تدعيم وتنمية الطابع القمعى والسلطوى عامة. وهى عناصر أساسية إذا كنا ندرس حال الأدب فى إطار علم الاجتماع الأدبى الذى تتخذه الباحثة باعتباره توجُّهها المنهجى. حقا، إن الباحثة قد أشارت إشارة سريعة إلى أن حدود حرية التعبير كانت ثمرةً لتغيرات مستمرة، وكان ذلك يتوقف على صراع القوى الداخلى والموقف السياسى فى الشرق الأوسط والحرو ب واتجاه السياسة الخارجية والسياسة الثقافية للدولة، وهى إشارة مهمة تكاد تنفى الطابعَ الشمولى للنظام، إلا أننا لانجد مردودا لهذه الإشارة المهمة يحدد العلاقة المتفاعلة بين هذه العناصر والحدود المتغيرة لحرية التعبير. وبرغم عدم العناية الكافية بهذا الجانب الموضوعى المؤثر فى حدود حرية التعبير، فإننا نجد الباحثة تهتم بالجانب الذاتى فى علاقة عبد الناصر والسادات بالأدب والكتّاب.

فهى تقول مثلا تفسيرا لبعض ظواهر التسامح إزاء بعض الكتابات الأدبية، بأنّ عبد الناصر لم يكن يتدخّل ضد الأدب الروائى، وترجع ذلك إلى فهم عبد الناصر للأدب (ص٢٧) أو ترجع الأمر لحماية محمد حسنين هيكل للأدباء وخاصة الكبار منهم. وهى تشير إلى أنه إذا كان القمع فى عهد عبد الناصر قد استهدف المعارضة السياسية المنظمة والحركة الشيوعية السّرية والإخوان المسلمين، فإنه فى عهد السادات كان موجّهًا ضد النخبة فى الثقافة والإعلام. لماذا؟ لأن السادات - كما تقول - كان

لايثق بالمثقفين ويعتبرهم أعداءه ويشير إليهم بـ (الأفنديات) بالمعنى الازدرائى للكلمة. وبدلا من اكتسابهم إلى صفّه كان يحاول التقليل من شأنهم. وقد كان ذلك ـ كما تقول ـ هو مغزى عمليات الفصل والإيقاف (ص ٣٢).

وهو تفسير ذاتى مسطح نتيجة لإغفال الأسس الموضوعية السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية لكلا الموقفين دون إلغاء للجانب الذاتى بالطبع.

وإذا أخذنا فى متابعة فصول الكتاب المختلفة، سنجد هذا التوجه الإجرائى المنهجى العام هو السائد ففى الفصل الأول تعرض الباحثة لثلاثة مستويات ستجرى عليها بحثها هى النظام وصناعة النشر والكتّاب. ففى مجال النظام تركز الباحثة على التشريعات والوسائل المختلفة المقيدة لحرية التعبير وللقمع الموجّه إلى خصوم النظام وللسياسة الثقافية العامة للدولة.

وفى صناعة النشر تحرص على تأكيد أنه ليس ثمة اختلاف فى نظام الحكم بين عبد الناصر والسادات. فالتحول الرئيسى ـ كما تقول ـ وقد حدث نتيجة لاستلام العسكر على السلطة والقيود التى فرضت على حرية التعبير فى عهد عبد الناصر ورثها السادات وإن استخدمت على نحو مختلف. واحتكار الصحافة والنشر الذى حدث فى عهد عبد الناصر كان مقدمة لتفكيك القطاع الثقافى للدولة بعد حرب ٦٧ وفى عهد السادات. أما فيما يتعلق بالكتاب فاهتمام الباحثة ينصبُّ على مظاهر القمع والرقابة، وهى تضع فى هذا الإطار كلّ من تمّ اعتقاله وسجنه من هؤلاء الكتاب ومن اختار المنفى أو اضطر إلى نشر كتبه فى بيروت أو دمشق أو بغداد، بين عام ١٩٥٢ ـ ١٩٨١. كما تعرض فى هذا الفصل لمراجعها الأساسية فى

اختيارها لمنهج علم اجتماع الأدب. فتشير إلى كتب روبرت إسكاربيه وهو مفكر فرنسي معروف في كتاباته التي تعني بابراز الدلالة الاجتماعية للأدب، ولهذا تكتفى الباحثة بالإشارة إليه دون أن تتبنّى منهجه، أما مرجعها الأساسى فهو فيوريولاند. على أنه برغم عنايته كذلك بالأساس الاقتصادى لعمليات النشر وحرصه على دراسة الأدب كمصدر للتاريخ الاجتماعى فإن الباحثة لاتستلهم منه فى الحقيقة إلا منهجه التجريبى كما تقول، وتتخذه أساسا إجرائيا فحسب لتحديد الانتهاكات الفعلية التى حدثت لحرية التعبير على يد النظام الناصرى والساداتى (ص ١٣)، ولهذا كما سبق أن أشرنا لم تهتم بالشروط السياسية والاقتصادية والاجتماعية كقاعدة لتفسير ظواهر القمع والهيمنة السلطوية على النشر الأدبى النثرى وكتّابه مكتفيةً بإبراز الجانب الإجرائى العملى أساسا.

ولهذا نجد الفصل الثانى مقصُوراً على عرض مختلف الإجراءات القمعية التي اتخذها الحكم العسكرى ضد حرية الكلمة من ٥٢ إلى ٥٤ حين حلت الاحزاب وصحافتها الحزبية، ثم من ٥٥ إلى ٥٩ وهى فترة تخففت كما تقول قبضة القمع نسبيًا لحرية التعبير وإن استمرت هيمنة النظام بشكل أو بآخر. فى عام ١٩٦٠ يتم تأميم الصحافة وتنتقل ملكية دور النشر الخاصة إلى الاتحاد القومى ـ الحزب الواحد للسلطة. وبرغم إلغاء الاحكام العرفية وبالتالى إلغاء قانون الرقابة فى مارس ٦٤، إلا أنه كان إلغاء نظريا كما تقول. وبعد هزيمة ٦٧ أصبح النقد أكثر صراحةً وفقدت النخبة العسكرية مصداقيتها باستثناء جمال عبد الناصر وبدا كما لو أن الوقت قد حان لكى يصعد شعب مصر إلى خشبة المسرح ويقرر مصيره، على حد قولها.

ومع موت عبد الناصر فى خريف عام ٧٠، استقبل الناس خليفته أنور السادات ببعض الارتياح. والتزم السادات بالديمقراطية كما تقول فى

إطار تصفيته لخصومه من الناصريين.

ولكن بمرور الوقت زاد عدد معارضيه وبخاصة فى الحياة الثقافية بعد أن نزلت بهم ضربات تصفية الناصرية.

وبسبب احتقار السادات للثقافة فقد قدراً كبيراً من الثقة التى حققها بين المثقفين بإصلاحاته الديمقراطية. وتختتم الباحثة هذا الفصل بقولها. كان أسوأ جانب فى حكم السادات بالنسبة لحرية التعبير هو ذلك النزف الثقافى الذى حدث. فقد تم تطهير الصحافة ودور النشر والمسرح من معظم العناصر اليسارية و الليبرالية. ولكنها سرعان ماتستدرك قائلة: على أية حال، يجب أن نضع فى الاعتبار أن النظام العسكرى الذى كان قد أرسى أسس هذا التحول الشامل منذ الخمسينيات (ص٧٥). أى أن ماحدث أيام السادات من قمع للحركة الثقافية مردّه الطبيعة العسكرية للحكم التى بدأت بها مرحلة ناصر، دون أدنى إشارة للسياق السياسى والاجتماعى والقومى الذى كان وراء تلك الأحداث، والاختلاف الموضوعى بينها وبين المرحلة الناصرية. إنه الاستمرار للرؤية الإجرائية الخالصة فى تفسير هذه المرحلة القمعية فى حكم السادات.

و فى الفصل الثالث تقوم الباحثة بمسح إحصائى لمعرفة مدى انعكاس سياسة الدولة القمعية فى عهدى عبد الناصر والسادات على إنتاج الروايات والقصص القصيرة فى الفترة من ١٩٥٢ إلى ١٩٨٠ وتنتهى إلى القول بإننا يمكننا أن نتحدث عن الخمسينيات والستينيات كفترة ازدهار للأدب ولكنها تعود فتقول: «لقد بدأ الازدهار فى منتصف الخمسينيات عندما كانت صناعة النشر لاتزال خاصة، وهكذا فإنه لم يكن نتيجة مؤسسات الدولة ثم تتدارك بقولها: «رغم أن الاهتمام المتزايد بالأنشطة الثقافية مثل الأدب والمسرح والترجمة من قبل الحكومة ربما كان له تأثيره

الإيجابى(...) وربما كان الأهم من ذلك كلّه روحُ التفاؤل والثقة فى المستقبل ومستوى القمع أقل نسبيا وكلها عوامل كانت تميّز الفترة من ١٩٥٥ إلى ١٩٥٨. تقول هذا دون أن تشير إلى هذه العوامل السياسية والاقتصادية والقومية والثقافية التى فجرت روح التفاؤل والثقة فى المستقبل آنذاك.

ثم تشير إلى سنة ٦٣ وترى أنها كانت سنة ذروة من حيث الازدهار النشْرى وترجع ذلك إلى الدعْم السياسىّ والاقتصادى من قبل الدولة، رغم ملاحظتها أن فى هذه المرحلة «وكان الألوف من اليساريين يختنقون فى السجون والمعتقلات وبعضهم كان يعذّب حتى الموت» ثم نفسر هبوط مستوى النشر بعد ٦٧ بأن صناعة النشر التابعة للدولة لابد أن تكون عرضة للتحولات والتغيرات السياسية دون أن تحدد تحديداً موضوعيا كذلك لطبيعة هذه التحولات والتغيرات.

وتخلص الباحثة من هذا الفصل الخاص بالنشر إلى أن زيادة الإنتاج فى الأدب الروائى من عامى٥٥ ـ ٥٨ ترجع إلى المناخ الثقافى الذى كان سائداً وكان الحافز إلى ذلك هو دعم الحكومة الأنشطة الثقافية.

أما انتكاسة عام ٥٩ فتعود إلى حدٍ ما ـ كما تقول ـ إلى القمع، أما النشاط المتزايد للنشر والذى بلغ أوجه عام ٦٣ ـ ٦٧ فترجعه إلى تأميم قطاع النشر. على أنها ترجع انتكاسة النشر بعد حرب ٦٧ إلى التأميم وما أدى إليه احتكار الدولة لهذا النشاط! (ص٥٥).

وهكذا يصبحُ التأميم مرةً عاملا للازدهار، ومرة أخرى عاملا للانهيار!.

وفى الفصل الرابع الخاص باعتقال وسجن الأدباء تنتهى إلى القول بأن كتّاب القصة القصيرة والرواية رغم تجربتهم الواسعة فى السجون

والمعتقلات المصرية، كان نادرا مايُسجنون بسبب رواية أو قصّة. والاستثناءان الوحيدان ـ كما تقول ـ هما اعتقال عبد الرحمن الشرقاوى عام ٥٤ والقبض على فؤاد حجازى عام ٧٨.

وفى حدود معرفتى وذاكرتى أن عبد الرحمن الشرقاوى لم يعتقل عام ١٩٥٤ والواقع أن الباحثة تتبنى في كتابها بعض المعلومات من تصريحات بعض الأدباء دون تمحيصٍ كافٍ.

والفصل الخامس تكرسه الباحثة لما تسميه الفرار إلى بيروت ودمشق وبغداد، إلا أن الباحثة فى دراستها لهذه الظاهرة تنتهى إلى القول بأننا لا نستطيع أن نفسر عملية الفرار إلى بيروت على أنها كانت عملية قمع لأفراد، وإنما كظاهرة من الممكن إدراجها ضمن أسلوب للقمع أكثر ذكاءً له علاقة باحتكار الحياة الثقافية فى مصر. وإن فسّرته كذلك بأن الحياة الثقافية فى مصر آنذاك كانت تتجه نحو التقولب شيئًا فشيئًا على يد النظام العسكرى، فى مقابل الأفق الحداثى المتفتح الذى كانت تتميز به الحركة الثقافية فى بيروت والذى كانت تعبر عنه مجلة الآداب التى صدرت عام ٥٣ وهذا مادفع الأدباء المصريين فى تقديرها إلى الهجرة الكتابية إلى بيروت. وقد لانستطيع أن ننفى بعض هذه العناصر فى رحلة الأدب المصرى عامة إلى بيروت ودمشق وبغداد، مع العلم بأنه مانشر من الروايات والقصص المصرية فى هذه العواصم طوال فترة عبد الناصر التى استمرت ثمانية عشر عاما هى ستة عشر عملا، على حين تم نشر ٣٦ عملا طوال فترة السادات التى استمرت ١٠ سنوات. ولاشك أن هناك عوامل أخرى مثل العائد المادى وسعة الانتشار النشرى وراء الكتابة فى بيروت ودمشق وبغداد وهى عوامل أشارت إليها الباحثة، ولكنّ هناك عاملا مهما فى تقديرى هو العامل القومى الذى فجّرته ثورة يولية بمعركها القومية والذى فتح المجال للعمل الثقافى العربى المشترك وممّا ينفى أن الأمر كان مجرد

فرار من الواقع القمعى فى مصر. ذلك أن الحياة الثقافية فى الخمسينيات والستينيات كانت آنذاك مزدهرة فى مصر فى مختلف المجالات والمنابر. ولهذا نجد الباحثة تقول فى النهاية بأن هناك فروقًا هامة بين عهدى عبد الناصر والسادات، فأثناء حكم عبد الناصر كان أفق التوقعات مشرقا، وتأميم الصحافة ودور النشر كان يصحبه استثمار ضخم فى حقل الثقافة ودعم كبير من الدولة لمشروعات النشر الاستراتيجية (ص١٥). وتكرس الباحثة الفصل السادس والأخير لدراسة ثلاث عشرة حالة عن الرقابة، كما تتناول بالدراسة الكتب التى نشرت بالخارج بعد تأخير طويل أو بعد حذف منه بسبب اعتراض الرقيب. على أن معظم الأمثلة التى تذكرها الباحثة تمتد من عام ٧٢ حتى عام ١٩٧٧.

كما يضم هذا الفصل أجزاءً ثلاثة تقوم فيه الباحثة بدراسة بعض الحالات الكتابية وتشير فى قسم منها إلى أن عبد الناصر قد أبقى المؤسسة الدينية خارج نطاق السلطة، على حين أن نظام السادات قد فعل العكس، إذ وسّع النظام سلطة الأزهر الفعلية وشجّعه على الإدلاء برأيه فى القضايا الخلافية المعاصرة، مما يعطى دليلا على أن التوجه العلمانى كان أكثر اتساعا فى مرحلة عبد الناصر عنه فى مرحلة السادات.

وقد لايكون هنا سبيل للدخول فى مناقشة هذا الفصل الأخير البالغ الغنى بتفاصيله وخبراته العديدة، ولهذا اكتفى فى النهاية بتأكيد بعض الملاحظات المنهجية، وبعض التصحيحات الجزئية.

لاشك أن فى الجهد العلمى الكبير الذى بذلته الباحثة فى إعداد هذا الكتاب الذى كان رسالتها لنيل درجة الدكتوراة. ولاشك فى قيمته المعلوماتية الكبيرة، فى تقديم صورة شبه كاملة لتشريعات وعمليات وحدود القمع وحرية التعبير التى تعرضت لها الروايات والقصص القصيرة فى مصر

طوال مرحلتى عبد الناصر والسادات.

وبرغم عدم إبراز الكتاب بشكل محدد للاختلاف والتمايز بين المرحلتين، بل يكاد يسوّى بينهما فى كثير من الأحيان، إلا أن المعطيات التى يقدمها الكتاب تكشف عن هذا الاختلاف والتمايز فى بعض الجوانب الخارجية وإن يكن بشكل ملتبس ومتناقض أحياناً.

على أن الكتاب قد طغى عليه الطابع الإجرائى على حساب الرؤية الشاملة لظاهرتى الرقابة والقمع طوال المرحلتين، وذلك لعدم الربط وتحديد العلاقة بين المظهر الإجرائى العملى ومختلف السياقات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية والوطنية التى كانت وراء عمليات الرقابة والقمع.

ولهذا يكاد الكتاب أن يكون ذا رؤية ثنائية ضدية مطلقة فى كثير من الأحيان بين سلطة عسكرية شمولية من ناحية، وواقع أدبى مقموع من ناحية أخرى، ولهذا لم يضع الكتاب يده على العلاقة الملتبسة سلبا وايجابا بين السلطة والثقافة فى كثير من الأحيان، فضلا عما وراء ذلك الالتباس من طابع متخلف ملتبس كذلك للمجتمع المصرى نفسه وللطبيعة الطبقية للسلطة، فى إطار الواقع العربى والواقع العالمى خلال المرحلتين الناصرية والساداتية. ليس هذا تبريرا لعمليات الرقابة والقمع ولحدود حرية التعبير، بل هى دعوة إلى محاولة الاقتراب من تفسير أكثر شمولا وموضوعية، ذى عمق تاريخى. فالكتاب وإن كان يحرص على التأريخ لأحداثه المختلفة فإنه كان يفتقد العمق التاريخى لهذه الظاهرة.

ولاشك أن الطابع التسلطى. ولاأقول الشمولى للنظام فى المرحلة الناصرية كان عاملا من عوامل انهيار النظام نفسه، بل إضعاف النظام العربى كله، إلا أن هناك عوامل أخرى أدت إلى هذا الانهيار تتمثل فى

الطبيعة الطبقية للنظام وشكله العسكرى، وبنيته الأيديولوجية التوفيقية، وسلوكه التجريبى فى كثير من الأحيان. إلا أن ذلك لاينفى ماكان للمرحلة الناصرية بفضل سياستها ومنجزاتها الوطنية والاجتماعية والثقافية عامة من أثر فى تنمية وتطوير الإبداع الروائى والقصصى دون أن يقلل هذا فى الوقت نفسه من الأثر السلبى لسياستها التسلطية القمعية على حرية الحركة الأدبية والثقافية والفكرية فضلا عن العلاقات الديمقراطية فى المجتمع عامة.

وفى تقديرى أن حرصنا على حسن تفسيرنا وتقييمنا لحدود الديمقراطية والحرية عامة فى هذه التجربة هو سبيلنا لصياغة رؤية موضوعية صحيحة لقضية الديمقراطية والحرية فى بلادنا بحيث لا ننخدع فيها بالمظاهر الشكلية، أو بالمفاهيم المجردة. ولكن تبقى فى النهاية مع ذلك حرية التعبير الإبداعى والثقافى عامة، حرية لاتعرف حدوداً ولا ينبغى أن تكون لها حدود، بل هى بطبيعتها معركة متصلة للتجاوز والتجدد إلى غير حد.

وأنهى كلمتى التى طالت ببعض الملاحظات الجزئية:

ـ فى ص ١١١ نقرأ: «رغم تأكيدنا على أن مصر لم تتحول إلى دولة شمولية، فمؤسسة الرقابة لم تتوسع فى استخدام قائمة تعليمات دقيقة تطبق حرفيا» على حين أن الكتاب يتحدث دائما عن الحكم الشمولى الذى يمثله النظام فى مرحلتين. انظر مثلا صفحة ١١٣ فى السطر الأول. بل لعل الفقرة السابقة متناقضة فى بنيتها؟ أم أن للأمر وجها آخر، يميز بين الحكم الشمولى والدولة الشمولية؟

ـ القضية المثارة حول كتاب «الشعر الجاهلى»، ليست مسألة الإسراء والمعراج كما جاء فى ص١٢٠ من الكتاب بل كانت تتعلق أساسا بعدم الإقرار بحقيقة الوجود التاريخى لإبراهيم وإسماعيل.

- لم يُفْصل عام ٥٤ من أساتذة الجامعة العناصر اليسارية والديمقراطية فحسب كما جاء فى الكتاب، بل كان بينهم كذلك أساتذة من المنتسبين لحركة الإخوان المسلمين.

- فى ص ٥٢: دار الكاتب العربى وليس دار الكتاب العربى.

- ندى طوميش وليست طوميشى (فى أكثرمن موضع).

- لم تمثل «حلاق بغداد» فى المسرح الرومانى فى سجن الواحات بل مثلت داخل طرقة العنبر نفسه، ولم يكن ثمة مسرح رومانى بل مسرح مكشوف خارج العنابر تم فيه تمثيل مسرحية «عيلة الدوغرى» لنعمان عاشور. وأتساءل هل اعتقلت حقا زوجة لطفى الخولى، وهل أفرج عن لطفى الخولى بعد وفاة عبد الناصر أم قبله؟

- ثم اعتقال محمد صدقى عام ٥٩ لاعام ١٩٥٥ كما فى الكتاب.

- كتاب الغيطانى «أوراق شاب عاش منذ ألف عام» هل نُشر عام ٦٨ أم عام ٦٩ كما يذكر الكتاب ؟!.

- فى صفحة ٢٨٠ جاء اسم براء الخطيب بدلا من اسم فكرى الخولى، وأظن أن هناك فقرة كاملة عن براء الخطيب ساقطة.

وأخيرا:

- لاأدرى ماسّر كتابة المراجع العربية وكذلك عناوين القصص والروايات العربية بالحروف اللاتينية، رغم وجودها فى الكتاب بالحروف العربية!

هذه بعض الملاحظات العابرة إتماما للفائدة.

قراءة لكتاب «آفاق العصر»
للدكتور جابر عصفور

هذا الكتاب فى الحقيقة هو امتداد ومواصلة للجهد الكبير الدؤوب الجاد المسئول الذى ينهض به د. جابر عصفور لإشاعة روح التنوير والتجدد الفكرى والوعى الابتكارى - على حد تعبيره هو - فى ثقافتنا العربية المعاصرة.

وكتاب «آفاق العصر»، برغم أنه يتألف من طائفة من الدراسات والمقالات التى تستقل كل منها بموضوعها الخاص، إلا أنها جميعا تدور أساساً حول قضية واحدة هى الخطاب الأدبى، سواء كان إبداعاً أو ترجمةً أو نقدا فى ارتباط حميم بالسؤال الثقافى العام الذى لايناقض فيه «الإيمان بخصوصية الهوية الثقافية مع الإيمان بالحركة الواحدة للنزعة الكوكبية الوليدة»، كما تقول مقدمة الكتاب.

فمنذ بداية الكتاب نستشعر هذا التطلع إلى رؤية إنسانية شاملة متفائلة - تستهدف كما تقول المقدمة - «رسم خرائط عقلية جديدة للإنسانية تتأسس فيها علاقات التفاعل المتبادل التى ينهض عليها حلم التنوع الخلاق للنزعة الكوكبية الوليدة التى لاتعرف تسلط أمة على أمة، أو

سيادة ثقافية على أخرى، لأنها نزعة تنطلق من الإيمان بعلاقات متكافئة الأطراف بين كل أمم الكوكب الأرضى الذي تحوّل الى قرية صغيرة بالفعل». وبهذه الرؤية الإنسانية التى تبشر بها المقدمة يصبح سؤال الثقافة أفقا فعالاً في آفاق العصر كله. على أنه لتحقيق ذلك «لابد – كما تقول المقدمة أيضا – من الفعل الابتكاري فى الثقافة التى تتوثب بعافية الحرية وتموج بروح التجريب والمغامرة، وتشيع معانى التسامح وحق الاختلاف واحترام المغايرة واخضاع كل شئ للوعى النقدى والمساءلة.

وهكذا.. بالوعى النقدى وشرط المساءلة، تنطلق دراسات الكتاب لمعالجة موضوعاته المختلفة، ليعيد النظر فى العديد من المفاهيم الأدبية والنقدية فى إطار مستجدات العصر.

على أن الأمر المثير للإعجاب حقا، فى بعض هذه الدراسات هو هذه المتابعة المعرفية المتأنية الدقيقة والاستيعاب العميق لتفاصيل القضايا التى تعرض لها. أشير مثلا وبوجه خاص الى دراسته الممتعة بعنوان «عمر من الموسوعات» التى يحكى لنا فيها حكايته مع أول موسوعة صادفها فى أول معرض للكتاب فى مصر، ثم لايلبث أن يأخذ بنا الى رحلة عميقة محيطة عارفة مدققة إلى مختلف موسوعات النقد الأدبى، موسوعةً موسوعة، ما استجدّ منها وفيها عاما بعد عام، من تعاقب الطبعات المنتجة، وتجدد المعارف والنظريات والإشكاليات، لتنتقل بنا الرحلة الى الموسوعات النوعية لنغوص فى تفاصيلها ودلالاتها ونكاد ننتهى من هذه الرحلة ونحن نؤمن معه أننا بحق فى «عصر الموسوعات». ليس الأمر إشارة الى مصادر ومراجع، وإنما هو غوص ثقافى متوهج الى آفاق من المعارف والقيم فى حال دائم من التغير والتجدد.

وفى دراسته عن الخيال يأخذنا كذلك الى رحلة أخرى من مفهوم

الخيال عند بليك وكوليردج حتى مفهومه فى عصرنا الراهن، ثم ينتهى أخيرا الى كشفه لغياب سؤال الخيال فى خطابنا النقدى بل خطابنا الفلسفى بوجه عام، ويربط ذلك بغياب، سؤال المستقبل. وفى دراسته عن المعرفة البينية يكشف لنا عن وحدة المعرفة الانسانية فى حضورها العلائقى الذى لاينفى استقلال كل دائرة بحقلها النوعى الخاص، ويرد هذا الطابع العلائقى للمعرفة البينية الى الوحدة العلائقية فى العقل الانسانى نفسه. على أنه لايقف عند هذا التحليق النظرى بل سرعان ما ينزل الى أرض الواقع لينتقل بنا الى نقد الوضع الراهن للدراسات الانسانية فى كلية الآداب التى تحولت فيها التخصصات الى جذر منعزلة عن بعضها، ولهذا ينتهى الى الدعوة الى ضرورة وحدة الدراسات الانسانية فى الكلية.

وفى دراسته البالغة الأهمية والجدة عن الترجمة أو ما يسمى بالخيانة الخلاقة يحاول اكتشاف الجذر اللغوى البعيد لهذا المفهوم الخيانى للترجمة فيجده فى الجذر جرم الذى هو جذر مشترك بين كلمة أجرم وترجم فى اللغة العربية. وهى محاولة بالغة الذكاء برغم أنها تظل موضع تساؤل. ولكن يظل المفهوم التواصلى الانسانى الحضارى للترجمة فى هذه الدراسة مفهوما جديرا بالتأمل والتعمق والتنمية.

وفى استمرار اجتهاده للغوص فى المعرفى كشفا للجذور البعيدة، يقف بنا وقفة تأملية تحليلية طويلة لتفسير الموقف القديم من الشعر غير العربى، واعتبار أن فضيلة الشعر مقصورة على العرب. فيكشف عن الموقف الملتبس للجاحظ، والموقف المنفتح للجرجانى وابن خلدون، على أن الأمر عنده لا يقتصر على هذا الموقف القديم، الذى يكشف سر عدم ترجمة الشعر اليونانى أو الفارسى قديما، بل يمتد الى استمرار هذا الموقف القديم حتى اليوم الذى لعله يفسر – كما يقول – ضآلة ترجمة الشعر العالمى فى ثقافتنا المعاصرة.

والى جانب هذه الدراسات التى تتعرض لقضايا ومفاهيم عامة، نجد دراساته المتخصصة التى تبلغ مستوى رفيعا كذلك من العمق والاستيعاب والمتابعة النقدية المستأنية لتطور المفاهيم الأدبية عامة والنقدية خاصة منذ اواخر القرن التاسع عشر حتى أواخر قرننا هذا مثل تطور مفهوم الصورة الأدبية، وبروز مفهوم الخطاب ودلالاته ولغوياته، وبروز مفهوم الكتابة المستقلة بذاتها وتطور المفاهيم النقدية هذا التطور المتسارع الايقاع من المفاهيم السيكلوجية الى الماركسية فالبنيوية، وخلخلة المركزية الأوروبية وبروز خطاب ما بعد الكولونيالية والمنهج التفكيكى وتجاوز الحداثة الى ما بعد الحداثة التى تكاد تعبر عن المشهد النقدى السائد اليوم بما تعنيه من انعدام المركز الدلالى، والمصدر الواحد، وإرجاء المعانى والدلالات والأفق المفتوح الى غير حد، ورفض المشروعات الكلية وسيادة التعدد والتنوع الى غير ذلك.

وهكذا يحقق الكتاب وعده فى مقدمته، فيضعنا فى قلب العصر، فى افقه الكتابىّ والخطابى، كاشفا ومفسراً بالمتابعة التاريخية والوعى النقدى حقيقة الوضع الراهن للمشهد النقدى، وهو لايقف من هذا موقفا حياديا، بل لايخفى انحيازه للجديد الذى لايتوقف عن مغامرة التجدد الى غير حد. وإزاء هذه الثروة المعرفية والمفاهيم الجديدة والطابع النقدى والحوارى التى يزخر به الكتاب، قد يكون من الأفضل التركيز على نقطة أساسية ذات طابع منهجى عام قد تصبح منطلقا الى التفاصيل المختلفة الأخرى.

والنقطة المنهجية التى أريد أن أركز عليها هى قضية شغلتنى طوال قراءتى للكتاب. وهى قضية ذات شقّين: الشّق الأول يتعلق بمحاولتى طوال هذه القراءة أن أتكشف أو أن استخلص الجذر المعرفى (الابستمولوجى) لمنهج الدكتور جابر ولرؤيته العامة، ما أقصد قيما محددة مثل الحرية أو التعدد أو التسامح أو التنوير أو الاختلاف أو الوعى النقدى الى غير ذلك.

وانما أقصد الجذر المعرفى وراء قراءته للأدب وقراءته للعالم والعصر. وانتهيت – وأرجو ألا اكون مخطئا – الى أن هذا الجذر يتمثل فى مفهوم معين ما أكثر ما يصرح به د.جابر وهو يعالج قضاياه المختلفة وما أكثر ما كنت أتبيّنه محايثا كامنا وراء هذه المعالجة. هذا الجذر هو مصطلح العلائقية أو الشبكية. وهو يستخدم المصطلحين بذات الدلالة. وهو يقول بالعلائقية أو الشبكية فى مواجهة العلاقة الأحادية. وما أكثر الإشارات والنصوص، فى أكثر من موضع التى أسوق بعض امثلتها: فمفاهيم المعرفة الانسانية عنده ذات طبيعة علائقية، والعلم يقوم على النظرة العلائقية. والكل هو محصّلة علاقات وليس حاصل جمع أجزاء. والطبيعة العلائقية لتبادل الأثر والتأثير بوصفها طبيعةً كلية الحضور حتى فى فضاءاتها الجزئية. وهناك الوحدة العلائقية فى العقل الانسانى نفسه الذى يدرك موضوعاته فى علاقات، والذى يجعل من عالم الإنسان فى تجلياته المختلفة نسيجا من الظواهر المتصلة، المتداخلة، المتفاعلة، المتشابكة لايمكن فصل ظاهرة منها فى عزلة عن غيرها. والعلائقية لاتنفر استقلال كل دائرة معرفية بموضوعها فى الوقت الذى تصلها بغيرها من الدوائر. والمعرفة البينية هى حضور علائقى، وهى مناطق التّماس بين دوائر المعرفة فى حقولها المتباينه. وقد نجد مفهوم العلائقية عند د.جابر مترجمةً فى مفهوم الاتصال والتواصل والتفاعل والحوار بين الأمم والشعوب والافكار والمعتقدات والايديولوجيات. بل نجدها فى فهمه المتحرك المتصاعد للتاريخ «فدورة التاريخ متجددة دائما فى تحولاتها التى مهما تباطأت – كما يقول فى المقدمة – فى هذا العصر أو ذاك القطر فإنها لاتكفّ عن الاندفاع العام إلى الأمام»، الى غير ذلك من نصوص عديدة. وهى ليست علائقية سكونية ثابتة والا كانت مظهراً بنيوياً وإنما هى علائقية فاعلة متفاعلة.

وأكاد استشعر فى هذه الاشارات الظاهرة والباطنة للعلائقية فى فكر

د.جابر فلسفة تواصلية اتصالية تقترب من فلسفة الفيلسوف الالمانى هابرماس الذى يدافع عن الحداثة والتاريخية والعقل التواصلى والمعروف باختلافه مع الاتجاه التفكيكى وما بعد الحداثى.

هذا هو الشّق الأول الذى برز لى كجذر لفكر ورؤية د. جابر فى هذا الكتاب. أما الشّق الثانى الذى لم استخلصه بل قرأته بشكل مباشر فى كتابه هو شق يكاد يكون متناقضا مع هذه العلائقية! ذلك هو موقف الكتاب من الفلسفة التفكيكية أو ما بعد الحداثية. ففى الدراسة الأولى من الكتاب حول حضارة الصورة تعرض الدراسة لتغير مفهوم الصورة من نموذج المرآه العقلانى، ونموذج المصباح الوجدانى الى صورة ما بعد الحداثة الخالية من المركز والتمثيل والأصل الثابت والتى يختفى عنها المؤلف، وتكاد تصبح تيهاً مخادعا لمرايا متكاسرة ومتعاكسة لذواتها لاتتضمن قيماً أو دلالات ذات طابع كلى.

وفى دراسته عن «إيقاع لاهث من التغير» وفى آخر دراسة فى الكتاب «عن فضاء النقد الأدبى فى القرن العشرين» يعرض لانتقال النقد الأدبى من الاتجاه النفسى المعبرّ عن قارات الأعماق أو اللاوعى الفردى والجماعى الى الاتجاه الماركسى الذى أصبح فيه الكاتب محصلة لتفاعل علاقات اقتصادية اجتماعية تشكل وعيه ورؤيته بحيث أصبح الكاتب مصنوعاً، وليس صانعا، صنعته وانتجته قوانين جبرية على حد قول الدكتور جابر، ثم الاتجاه البنيوى الذى انتقل من لغويات دى سوسير الى النقد الأدبى اللغوى الذى يقوم على النسق المغلق، وينتهى النقد الأدبى الى مشهده الأخير بعد ثورة الطلاب عام ٦٨ الى ما بعد الحداثة أو التفكيكية ممثلةً فى أعلامها ليوتار وفوكو ودولوز وديريدا وايهاب حسن وغيرهم.

وفى هذه الرؤية التفكيكية أو ما بعد حداثية يتم نقض

مركزية اللوغوس أى العقل ويُستبدل بمفهوم العمل الأدبى مفهوم الكتابة فى ذاتها المزاحة عن أى مركز والتى تتسم بالاختلاف والارجاء اللانهائى للدلالة، وأولية الدال على الدلالة بل إهدار الدلالة نفسها ونفى الاطلاق وسيادة اللاتوجه وبروز التعددية والتنوع فى المشهد النقدى وتأكيد مبدأ الاختلاف الذى جعلت منه فلسفة التفكيك اداة تدمير مركزية للمعنى والعلة أو السبب.

ولاشك فى تقديرى أن بعض مفاهيم ما بعد الحداثة وبخاصة القول بالتعدد والتنوع وزوال المركز المهيمن والإطلاقيات المجردة، هى مفاهيم وقيم إيجابية فى ذاتها، وتعد تمرداً مشروعا على الحداثة نتيجة لتحول الحداثة فى المجتمعات الغربية الى سلطة قامعة وعقلانية اجرائية تقنية نفعية سائدة تفقد الانسان انسانيته والفرد فرديته. ولكنها قد تعنى فيما تعنى فقدان أو غياب الفكر النظرى عامة، وفقدان المفاهيم الكلية لعلاقتها بالواقع الموضوعى، كالتاريخية والايديولوجية والعقلانية والحقيقة الموضوعية والعلم الى غير ذلك.

ودون الدخول فى جدل حول هذه التفكيكية أو ما بعد الحداثية، وجدت نفسى أتساءل بعد قراءتى للكتاب: كيف يجمع د.جابر فى رؤيته النقدية بين الاتجاه العلائقى الشبكى التواصلى أو بتعبير آخر الحداثى فى تقديرى، وبين الاتجاه التفكيكى ما بعد الحداثى، أى أنه يجمع بين هابرماس وديريدا!. هل يرى د.جابر أن ما بعد الحداثة هى امتداد متطور للحداثة وليست قطيعة معها؟ أم هما قراءتان متجاورتان؟ وهنا استخدم مفهوم التجاور الذى يفسر الدكتور كمال أبوديب به الظواهر الأدبية الجديدة، بل الواقع الثقافى الجديد. أم هى محاولة من جانب الدكتور جابر للتوفيق بين القراءة الشبكية العلائقية والقراءة التفكيكية فى مركّب معرفى واحد؟ فلعل هذه المحاولة التوفيقية لو صحت أن تتلاءم فى تقديره مع

خصوصيتنا الثقافية وخاصة أننا مانزال نعيش مجتمعا عربيا – على اختلاف مستوياته – مايزال أقرب الى ما قبل الحداثة وقد تقترب بعض مظاهره من حداثة علوية نخبوية برانيه ولكنها ليست عميقة الجذور مجتمعيا أو ثقافيا، ولكننا فى الوقت نفسه لانستطيع أن نملك ترف الإنعزال عن المفاهيم والقيم السائدة فى عصرنا الراهن والتأثر بها والتى لها فى ثقافتنا بعض أصداء بغير شك مثل ما بعد الحداثة؟!.

هذا هو التساؤل المنهجي الأساسى الذى أثارته فى نفس قراءتى لكتاب «آفاق العصر» على أن هناك قضيتين عرض لها د.جابر بشكل عابر فى كتابه وليستا من صلبه ولكنهما يتعلقان بموقفى الفكرى والنقدى ولهذا لا أملك أن أتجنب الإشارة إليهما بشكل سريع.

القضية الأولى تتعلق بموقف الكتاب من ثورة يولية أو المرحلة الناصرية عامة. وفى تقديرى أن الدكتور جابر فى تقييمه لهذه المرحلة تخلى عن رؤيته العلائقية الشبكية واستند الى رؤية أحادية. فلا خلاف حول القصور الديمقراطى فى هذه المرحلة هذا القصور الذى أسهم فى إفشالها الى جانب عوامل أخرى. ولكنه قد يكون من التقليص الشديد لحقيقة هذه الثورة ودلالتها أن نلخصها ونقصرها على شعار النظام والاتحاد والعمل كما جاء فى الكتاب. فحقيقة هذه المرحلة اكبر وأعمق من حدود هذه الشعارات التى بدأت بها.

كان هناك بعد ذلك الميثاق وهو وثيقة نظرية ماتزال تحتفظ بقيمتها الرفيعة. ثم هناك إنجاز الاستقلال الوطنى ثم المشروع القومى الشامل، والاصلاح الزراعى، وانشاء وزارة الثقافة والثقافة الجماهيرية، ومختلف الأنشطة والاجتهادات التعليمية والثقافية، فضلا عن السد العالى والتصنيع والتخطيط الى غير ذلك من المشروعات التى نقلت مصر نقله حضارية

جديدة دون إنكار ما كان يسود هذه المرحلة من وصاية علوية على حركة الجماهير. ما أريد أن أطيل مكتفيا بهذه الاشارة العابرة.

أما القضية الثانية فتتعلق بتقليص الكتاب كذلك لخطاب الواقعية فى الخمسينات. فهو فى رأيه كان مجرد خطاب الأدب الهادف والقائد وتصوير الواقع وتمثيل الحياة والعلاقات الاجتماعية والالتزام الذى كان نوعا من الإلزام الى غير ذلك.

ولكن الكتاب لايقف تقييمه هذا عند حدود تجربة الأدب الواقعى فى الخمسينات فى مصر، بل يمتد بتقييمه الى الفكر النقدى الماركسى عامة. ففى ظل هذا الفكر - كما يقول الكتاب - يصبح الكاتب الذى يتبنى الماركسية خاضعا لحتمية قوانين ثابتة تنفى عنه القدرة على الفعل والانفعال وتحول الكاتب الى مصنوع ينتج عن قوانين جبرية. وهكذا يصبح الكاتب الواقعى أو الماركسى خاصة فى نظر د.جابر مجرد أداة ميكانيكية خالية من الوعى والقدرة على الإبداع الذاتى أى ما يشبه الروبوت.

وما أقساه وأظلمه من حكم على كتّاب يساريين وماركسيين فى جميع انحاء العالم اضافوا وغيروا وأبدعوا فى تراثنا الانسانى المعاصر، وما اقساه من حكم على الفكر الماركسى عامة لعل ديريدا نفسه فى كتابه «أطياف ماركس» كان أكثر انصافا. وليس هنا مجال التفصيل فى هذه القضايا التى يفجرها د.جابر عن النقد الماركسى عامة. ولهذا اكتفى بالاشارة فقط الى خطاب الواقعية فى الخمسينات فى بلادنا.

ولاشك أننا نجد فى خطاب الواقعية فى الخمسينات والستينات بعض هذه الشعارات التى صوّر بها د. جابر هذا الخطاب، نجدها فى بعض الممارسات الابداعية والنقدية بشكل جامد بمستوى أو بآخر. ولا ابرئ نفسى شخصيا منها. ولكننا لو استعنّا بالمنهج العلائقى الشبكى ذى النظرة

الكلية والتى تراعى السياق الموضوعى والتاريخى، لرأينا صورة أعمق من هذه الصورة التى تقلّص واقعية هذه السنوات الى حد الهزال بل الكاريكاتير الكئيب.

كان الخطاب الواقعى فى الخمسينات نقطة تحول إبداعية ونقدية فى تاريخ الأدب العربى. لم يقتصر ابداعه على حركة الشعر التفعيلى الجديد، بل امتد الى الرواية والقصة والمسرح والفن التشكيلى والسينما وبرزت له اسماء كبيرة غذّت وماتزال تغذّى الثقافة العربية بابداعاتها المتميزة حتى الآن. ولست فى حاجة الى ذكر اسماء . بل لقد وقف الخطاب النقدى الواقعى مدافعا عن حركة الشعر الجديد فى مواجهة السلطة الأدبية آنذاك التى كانت تتمثل فى العقاد ود.زكى نجيب محمود صاحب بيان لجنة الشعر الشهير الذى أدان الشعر الجديد لخروجه على التراث والتقاليد. ومنذ الخمسينات والستينات كان يسعى الفكر النقدى الواقعى لتجديد نفسه. ولم تكن دعوته الى الصياغة والمضمون مجرد تكرار بكلمات أخرى لثنائية الألفاظ والمعانى كما جاء فى الكتاب. بل قدم مفهوم الوحدة العضوية والبنية الدينامية المتحركة للعمل الأدبى لا البنية السكونية التى كانت تقول بها البنيوية، فضلا عن الرؤية السياقية والتاريخية. ولعل هذا النقد الواقعى هو أول من قدم البنيوية فى الستينات تحت اسم الهيكلية كشفاً لما فيها من ايجابيات وسلبيات، ويتبنّى موقفه اليوم من كانوا دعاة البنيوية آنذاك! ولم يجهل أو يتجاهل النقد الواقعى آنذاك كتاب «ضرورة الفن» لارنست فيشر كما يقول الكتاب بل قام بعرضه أواخر الستينات فى مجلة المصور فى خمس أو ست مقالات.

والنقد الواقعى هو الذى قام بترجمة و«اقعية بلاضفاف» لجارودى (ترجمه (اسعد حليم) ثم قام بنشره فى دار الكاتب العربى فى الستينات كذلك. ليس هذا دفاعا عن واقعية الخمسينات والستينات وليس استعلاءً أو

تفاخرا وانما هو دفاع عن مرحلة من مراحل التغيير والتجدد فى حياتنا الأدبية فى سياق تاريخى محدد فى ايجابياتها وسلبياتها. واتساءل أليست حركة ما بعد الكولونيالية اليوم هى امتداد متجدد للواقعية ابداعا ونقدا؟

وإذا كانت الحركة النقدية والابداعية الواقعية أو الماركسية تختلف اليوم مع الاتجاه التفكيكى أو ما بعد الحداثى، كما اختلفت من قبل مع الوجودية والبنيوية، فانها لاتنكر ما فى هذه الاجتهادات من ايجابيات. وهى تختلف معها كما اختلف ويختلف معها العديد من المفكرين فى العالم مع الوجودية والبنيوية ومع التفكيكية وما بعد الحداثة كذلك. بل إن بعض نقاد ما بعد الحداثة فى العالم يصلون الى حد ادانتها باعتبار أنها صدى للاوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية المتهرّئة والتى تسعى الرأسمالية العالمية فى مرحلتها الراهنة الى اشاعتها وتسييدها فى العالم دعما لهيمنتها. ولا مجال هنا لتفصيل....

وبعد... إن الاختلاف مع الدكتور جابر عصفور هو امتداد لموقفه النقدى نفسه الداعى الى الاختلاف والوعى النقدى بل النقضى احيانا. وهو فى النهاية مشاركة فى اجتهادنا المشترك من أجل تنمية الوعى النقدى والعقلانى فى ثقافتنا العربية المعاصرة.

ولهذا فالاختلاف مع د.جابر لايقلل بحال من القيمة الرفيعة الفاعلة المضيئة التى يمثلها فكره وتمثلها كتاباته ومواقفه فى حياتنا الثقافية العربية المعاصرة.

فى التطبيق

أولاد حارتنا
بين خصوصيتها المصرية وعموميتها الإنسانية

قد يكون من التعسف أن نقول عن أدب نجيب محفوظ أنه يتنامى منذ بدايته حتى اليوم فى إطار نسق واحد لا يتغير، سواء من حيث جمالياته التعبيرية أو دلالته الاجتماعية والفلسفية.

فلا شك أن هناك تنويعات وتغييرات واختلافات وتطويرات لا تتمثل فحسب فى المراحل المختلفة المتجددة لإبداعه الروائى، بل أحيانا داخل المرحلة الواحدة. على أن هذا لا ينفى وجود بعض الثوابت الأساسية فى هذه المراحل جميعا، التى تسهم – مع عناصر وسمات أخرى – فى إضفاء وحدة نسقية عامة على أدب نجيب محفوظ. فهناك نسق عام لأدبه كله، ولكنه نسق يتدفق بأمواج متتابعة متجددة متنوعة متراوحة مختلفة من الرؤى والأبعاد والأعماق والتوجهات والمواقف شأن الحياة الإنسانية نفسها.

ولهذا أكاد أقول إنه لم يكن أمراً عابراً أو من قبيل المصادفة – وإن تكن للمصادفة دلالة موضوعية ضرورية فى أدب نجيب محفوظ – أن يبدأ نشاطه الثقافى والإبداعى بترجمة كتاب إنجليزى عن مصر القديمة الفرعونية وهو لايزال طالبا فى المدرسة الثانوية، ثم يكتب بعد ذلك ثلاث

روايات مستلهمة من التاريخ المصرى القديم هى «عبث الأقدار» و«رادوبيس» و«كفاح طيبة» .يؤرخ بها لوطنه ـ على حد تعبيره ـ «فى صيغة روائية» بل أكاد أقول إن هذه البداية المبكرة للتعرف على تاريخ مصر، وصياغته روائيا، هى سمة أساسية وثابت جوهرى فى أدب نجيب محفوظ كله منذ البداية حتى اليوم. ولست أقصد بتاريخ مصر هنا، تاريخها السياسى، وإن يكن هذا التاريخ السياسى بعداً من أبعاد عالم نجيب محفوظ الروائى، ولست أقصد به اختيار أحداث مصرية، أو شخصيات مصرية، فى هذه الرواية أو تلك، كما يفعل العديد من الروائيين المصريين، وإنما أقصد بها الهمّ المصرى الشامل، الكيان المصرى، الهوية المصرية، الحقيقة المصرية، المزاج المصرى، الروح المصرية، المسألة المصرية، الطريق المصرى لكى تكون مصر وتتحقق مصريتها، ولكى تصير مصر وتتحرك وتتقدم. ولهذا فهو فى مشروعه الإبداعى المتنامى لا يؤرخ لمصر تأريخا سياسيا، بل يؤرخ تاريخا عمقيا، يجمع بين الاتجاهات السياسية والأوضاع والمواقف الاجتماعية، والشعبية والأذواق الأدبية والفنية، والقيم الأخلاقية والملامح الموضوعية والذاتية المختلفة الفردية منها والمجتمعية، فى تفاعلها وتنويعاتها، فى ثوابتها ومتغيراتها، فى تناقضاتها وتوافقاتها. وهو لا يعبّر عن هذا تعبيرا روائيا وصفيا، بل تعبيرا صراعيا من ناحية، وتعبيرا تقييميا توجيهيا من ناحية أخرى، وإن لم يفصح عن هذا الجانب التقييمى التوجيهى بشكل جهير فى بنيته الروائية الفنية. بهذا الوعى الشامل كانت مصر منذ البداية ولاتزال حتى اليوم، هى همه الأول والأكبر والأساسى، وبفضل هذا الهم كتب وأبدع وكان إبداعه شاهداً مسئولا عن حقيقتنا المصرية خاصة وعن العصر كله عامة، وبسبب هذا الإبداع المخلص المتفانى الجسور النبيل كاد أن يكون شهيدا...

على أنه مهما اتسعت وتعمقت وتنوعت أبعاد مصريته الروائية، أو

روائيته المصرية، فلقد كان هناك دائما ـ ولايزال ـ محور أساسى تكاد تدور حوله أغلب تساؤلاته فى تجسيدها الروائى الفنى، هذا المحور – فى تقديرى – هو محور السلطة ببعديها: البعد السياسى العملى، والبعد الأيديولوجى والقِيمى، أو بتعبير آخر: طبيعة السلطة الحاكمة المتحكمة فى مصر، وطبيعة الفَلسفة والقيم السائدة فى إطار هذه السلطة، وما يواجهها من صراعات وفلسفات وقيم أخرى، فى رواياته الثلاث الأولى التى أشرنا إليها من قبل، يكاد يركز على الطبيعة الاستبدادية للحكم، فضلا عن إرادة التغيير والتحرير. ففى «عبث الأقدار» تتحول السلطة من سلطة بالوراثة إلى سلطة بالعمل، وفى «رادوبيس» يثور الكهنة على سلطة الفرعون الخارج على القيم، وفى «كفاح طيبة» يصل أحمس إلى السلطة بمكتشفاته وانتصاراته. وتكاد هذه الروايات الثلاث رغم مادتها التى تنتسب إلى تاريخ مصرىّ قديم، أن تشير إشارات رمزية واضحة إلى واقع السلطة فى مصر أثناء الحكم الملكى المستبد والفاسد، فضلا عن الاحتلال البريطانى المسيطر فى الثلاثينيات والأربعينيات.

على أن نجيب محفوظ سرعان ما ينتقل من هذه المرحلة الروائية الأولى التى تستوحى تاريخ مصر القديمة، إلى المجتمع المصرى الراهن نفسه فى أكثر أحيائه شعبية التى هى كما يقول فى مدخل رواية «أولاد حارتنا» أصل مصر أم الدنيا. وتبدأ هذه المرحلة برواية «القاهرة الجديدة» وتنتهى برواية «السكرية» أى بالجزء الثالث والأخير من «الثلاثية» مروراً برواية «خان الخليلى» فرواية «زقاق المدق» فرواية «السراب» ، فرواية «بداية ونهاية» وأخيرا الثلاثية بأجزائها «بين القصرين» و«قصر الشوق» و«السكرية».

وقد لاتبرز قضية السلطة بمعناها السياسى أو المعنوى والقيمى فى هذه الروايات بشكل مباشر، إلا أننا نستشعر قضية السلطة فى تَجلياتها المختلفة: الأبوية، والاجتماعية، والثقافية والأخلاقية والجمالية فضلا عن

السياسية. ففى مجمل هذه الروايات تبرز الصراعات وتحتدم بين هذه الأشكال المتنوعة من التجليات السلطوية، فى ملامحها الفردية والنفسية والفئوية والطبقية والجماعية والسلوكية والقيمية والأيديولوجية المختلفة. ولعل «الثلاثية» أن تكون الملحمة الشاملة التى تجمع كل العناصر والسمات الأساسية فى الروايات السابقة عليها منذ «القاهرة الجديدة»، وتعبر عن رؤية فنية بالغة الرفعة والعمق والحيوية لما كان يحتدم به تاريخ مصر من صراعات وتناقضات ونضالات وتوجهات وتطلعات سياسية ووطنية واجتماعية وثقافية منذ بدايات القرن العشرين حتى عام ١٩٤٤. فأحداث «بين القصرين» تقع بين عام ١٩١٧ وعام ١٩١٩، و«قصر الشوق» بين عام ١٩٢٤ وعام ١٩٢٧، و«السكرية» بين عام ١٩٣٥ وعام ١٩٤٤. وفى هذا الجزء الثالث والأخير من «الثلاثية» نستشعر الغليان الفكرى والمخاض الاجتماعى بحثاً عن مخرج، عن طريق يتجاوز محنة الاحتلال البريطانى الذى كان لايزال يجثم فوق أرض مصر وحياتها، فضلا عن الملكية المستبدة الفاسدة والتخلف الاجتماعى السائد.

لقد انتهى نجيب محفوظ من كتابة «ثلاثيته» مع انفجار ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، رغم أن «الثلاثية» تقف بأحداثها عند عام ١٩٤٤. وكان نجيب محفوظ يستعد لمواصلة استكمال صرحه الروائى المصرى مستلهما استلهاماً إبداعيا الواقع المصرى فى مرحلة ما قبل قيام هذه الثورة. وكانت فى جعبته جملة من المشروعات المقترحة. وجاءت ثورة يوليو فغيرت الخريطة السياسية والاجتماعية والإيديولوجية لتلك المرحلة. لقد قامت سلطة جديدة، وبدأت ملامح غامضة لم تتحدد بعد لخريطة جديدة. وكان من الطبيعى أن يتساءل نجيب محفوظ مع غيره من المثقفين والمفكرين عامة: هل هذه الثورة هى مجرد انقلاب علوى ـ كما أسماها كتاب صدر فى ذلك الحين — لن يغير من طبيعة السلطة، أو بنية المجتمع؟ أم هى ثورة

حقيقية ستعيد بناء السلطة والمجتمع بناء جديدا فى مختلف جوانبه؟ ولم تكن هذه التساؤلات مجرد تساؤلات نظرية، بل راحت تبحث عن إجاباتها فى أرض الواقع السياسى والاجتماعى. ولهذا كان من الطبيعى أن يتوقف نجيب محفوظ المشحون بالهم المصرى، لاعن مواصلة استكمال مشروعه السابق فحسب، بل أن يتوقف تماما عن الكتابة. بل لعله قال آنذاك: لم يعد عندى ما يقال. بل قال: إن أدب المرحلة الجديدة بعد قيام هذه الثورة هو أدب الطبقة العاملة. بل قال إنه قد انتهى أدبيا.

وطوال سبع سنوات، أى من عام ١٩٥٢ حتى عام ١٩٥٩، قامت ثورة يوليو بممارسة سلطتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية التى حققت العديد من الأحلام الوطنية والتقدمية التى كان يحلم بها نجيب محفوظ، والتى تضمنت بشكل أو بآخر أعماله الروائية السابقة بعض ملامحها وبشاراتها. إلا أن ثورة يولية، فى تحقيقها لهذه الأحلام، لم تتصادم فقط مع أعدائها التقليديين مع قوى استعمارية وصهيونية ورجعية عربية فى الخارج، أو قوى استغلالية شبه إقطاعية أو رأسمالية فى الداخل، وإنها تصادمت كذلك من قوى سياسية واجتماعية وأيديولوجية، كانت قد تحالفت معها فى البداية، بل شاركت معها فى قيام الثورة، مثل حركة الإخوان المسلمين، وفصيل من فصائل الحركة الشيوعية المصرية. وكان من نتيجة هذا، تصفية البنية السياسية الليبرالية التى كانت سائدة قبل الثورة، وإلغاء الأحزاب وفرض نظام التنظيم السياسى الواحد، وفضلا عن هذا، فقد امتلأت السجون والمعتقلات فى بداية عام ١٩٥٩ بالشيوعيين المصريين إلى جانب من كانوا بها من قبل، فضلا عن أعضاء حركة الإخوان المسلمين الذين كانوا فى السجون كذلك منذ محاولة الاعتداء على جمال عبد الناصر عام ١٩٥٤.

ولهذا، فبرغم ما حققته الثورة من إنجازات واتخذته من مواقف

كانت من بعض أحلام نجيب محفوظ وأحلام المثقفين الوطنيين والتقدميين عامة آنذاك إلا أن هذا الوضع السياسى الملتبس – وخاصة فيما يتعلق بالطابع العسكرى للسلطة الجديدة، والموقف من الديمقراطية السياسية – قد فجّر أزمة بين المثقفين والثورة، عبّر عنها محمد حسنين هيكل بعد ذلك عام ١٩٦١ فى كتابه «أزمة المثقفين».

ولم يكن توقف نجيب محفوظ عن الكتابة منذ قيام الثورة عام ١٩٥٢ حتى أواخر الخمسينيات إلا تعبيرا – فى تقديرى – عن أزمته الكتابية الإبداعية فى مجتمع هذا الوضع الجديد الملتبس المتناقض بين شعاراته ومنجزاته السياسية والوطنية والاجتماعية المتقدمة وبين الشكل غير الديمقراطى فى الممارسة السياسية والاجتماعية.

فى هذا الإطار صدرت رواية «أولاد حارتنا» عام ١٩٥٩. لعله بدأ كتابتها قبل ذلك بعامين أو بعام ونصف. وبدأت جريدة الأهرام فى نشر الرواية مسلسلة يوميا ابتداء من يوم ٢١ سبتمبر عام ١٩٥٩حتى يوم ١٩٥٩/١٢/٢٥. وكان صدورها فى لحظة من أشد لحظات تاريخ ثورة يوليو تأزماً. فمئات الشيوعيين والإخوان المسلمين فى السجون، والمعركة على أشدها بين قيادة الثورة وبين من كانوا حلفاء لها بالأمس من قوى يسارية وشيوعية عربية، فضلا عن الاتحاد السوفيتى والمنظومة الاشتراكية والحركات والتنظيمات الديمقراطية والتقدمية فى العالم أجمع.

وقد أغامر بالقول بأن نجيب محفوظ قد كتب روايته «أولاد حارتنا» كردّ فعل نقدى أدبى إبداعى لهذا الواقع السياسى والاجتماعى والأيديولوجى الجديد الذى أخذت تسعى ثورة يوليو إلى تحقيقه. فهذا الواقع الجديد لم تكن قد تحددت ملامحه النهائية بعد، وإن تحددت بعض ملامحه وخاصة فى هذه العلاقة الملتبسة والمتناقضة بين الشعارات

والمنجزات والمتقدمة لثورة يوليو، وبين ممارساتها اللاديمقراطية من الناحية السياسية. وكان نجيب محفوظ قد انقطع عن مواصلة الموضوع الاجتماعي الذى كان شاغله ومادته التى يستلهمها فى إبداعه الأدبى السابق والذى جاءت ثورة يوليو فخلخلت وغيرت من خريطته - ولهذا لم يكن يستطيع أن يكتب عن الواقع الجديد - إذا أراد أن يكتب عنه - بعناصر مستلهمة من الواقع القديم، وما كان هذا الواقع الجديد قد استقرت ملامحه النهائية حتى يتمكن من الكتابة عنه. فضلا عن أن الطابع العسكرى لسلطة الحكم الجديد وللوضع العام ما كان يتيح له التعبير الواقعى إذا أراد أن يعبر عنه. على أن نجيب محفوظ كان يريد أن يكتب، وأن يعبر. وكان مأزوما يعيش هذا الالتباس والتناقض بين الشعارات والممارسات. ولعله كان يشير إلى نفسه على لسان الراوية فى افتتاحية «أولاد حارتنا» الذى يقول «وما أكثر المناسبات التى تدعو إلى ترديد الحكايات. كلما ضاق أحد بحاله أو ناء بظلم أو سوء معاملة، أشار إلى البيت الكبير على رأس الحارة من ناحيتها المتصلة بالصحراء وقال بحسرة «هذا بيت جدنا، جميعنا من صلبه، ونحن مستحقو أوقافه، فلماذا نجوع وكيف نضام؟!» ثم يأخذ فى قصّ القصص والاستشهاد بسير أدهم وجبل ورفاعة وقاسم من أولاد حارتنا الأمجاد».

وكانت حال نجيب محفوظ فى ظل الأوضاع الجديدة - كحال هذا الراوى الذى أصبحه هو نفسه بعد ذلك - تدعوه إلى أن يحكى، وتفرض عليه أن يحكى بالواقع الرمزى بدلا من الرمز الواقعى الذى كان منهجه فى السابق من رواياته. ولم يكن هناك أفضل وأسلم وآمن من تاريخ الرسل نموذجاً جاهزاً يتخذ من إطاره البنيوى العام، ومن قيمه المثالية الرفيعة مادة ينسج بهما نقده للواقع السائد ورؤيته الفكرية والفنية التى يتطلع إلى تحقيقها فى مصر ولمصر وربما للإنسان المعاصر حيثما كان. لم يكن

فى الأمر إعادة كتابة تاريخ هذه الرسالات الدينية، وإنما استلهامها استلهاما رمزيا لنقد الحاضر الملتبس والتبشير بعالم أفضل يمكن أن تتجدد فيه السلطة تجدداً لمصلحة الناس جميعا، ويزول الالتباس والازدواج بين مرجعية القيم المثالية العليا والممارسة العملية، وتتوافر فيه إمكانية الانتصار النهائى للغايات العليا للرسالات الدينية بالإضافة إلى الخبرات الإنسانية المتجددة التى تتمثل فى المعرفة والعلم والتكنولوجيا.

على أن رواية «أولاد حارتنا» وإن كانت ذات رؤية إنسانية شاملة، تتعلق بدلالتها الجوهرية بالإنسان حيثما كان، فإنها – فى تقديرى – كانت تجتهد لتقديم موقف نقدى بديل لمصر فى مواجهة الموقف الذى أخذ يسود فيها منذ عام ١٩٥٢ حتى عام ١٩٥٩ كما سبق أن ذكرنا. ولهذا، فالجبلاوى فى رواية «أولاد حارتنا» هذا الجد الأكبر لكل أولاد الحارة، والذى يطل دائما على الحارة ويغمر أفقها بجسمه العملاق ووصاياه العشر منذ بداية نشأة الحارة حتى وفاته، هذا الجبلاوى ليس من الضرورى أن يقرأ فى الرواية باعتبار أنه الله الخالق لكل شىء، وإن كانت بعض فقرات الرواية قد توحى بذلك، على أنه قد يرمز إلى ما يعنيه الله فى الأديان جميعا من تجسيد معنوى لأشرف قيم الحق والعدل والمساواة والمحبة والعلم والعمل المثمر، أى هو رمز لمرجعية مثالية تتمثل فى الوصايا العشر. إلا أن الله الخالق تحديداً وارد فى الرواية فى أكثر من موضع مما يجعل للجبلاوى دلالة خاصة مختلفة وإن تكن مراوغة. فنقرأ فى الرواية مثلا قول «همام» لأخيه «قدرى»: [أنت مجنون وحق خالق الكون]، وقول جبل: [الحمد لرب السموات على أنك تتمتع بصحتك]، إلى غير ذلك. الجبلاوى إذن فى الرواية ليس هو الله خالق الكون ورب السموات. وفضلا عن هذا فإن الوصايا العشر فى الرواية ليست هى الوصايا أو الألواح العشرة المذكورة فى النصوص الدينية، وإنما هى إشارة متروكة فى الرواية مجهّلة بغير تحديد،

وفى تقديرى، أنها متروكة هكذا عن عمد لأنها وصايا تتجدد بتجدد احتياجات الحياة رغم جذورها التاريخية الثابتة. ولهذا، فالجبلاوى فى هذه الرواية فى إيحائه الآنيّ الذى يحدده السياق التاريخى لكتابة الرواية، فضلا عن القراءة الشاملة لأدب نجيب محفوظ، هو أقرب ما يكون إلى ما تحمله ثورة يوليو من شعارات ومبادىء وأهداف وقيم أساسية، أى من مرجعية قيمية لسلوكها وممارستها، كما كان الشأن فى كل ثورة حملتها الرسالات الدينية من قبل. لهذا لم تفصح الرواية عن حقيقة الوصايا العشر التى يحملها ويخفيها الجبلاوى، وإن يكن يحاسب أبناءه بمقتضاها. وفى مواجهة هذه القراءة الآنية للجبلاوى ووصاياه المبدئية العشر، تجرى الممارسة السلوكية العملية المناقضة لهذه الوصايا ولهذه المرجعية القيمية عامة. ففى مواجهة الجبلاوى ووصاياه، كان نظّار الأوقاف، والفتوات الذين يحمونهم ويشاركونهم فى الاستئثار بريع الأوقاف وحرمان أولاد الحارة منه، فضلا عن إذلالهم. إنه التناقض بين المثال والواقع المتحقق، بين القيمة المرجع والممارسة المضادة، بين القدوة والنموذج النقيض.

خلاصة الأمر، أن جوهر «أولاد حارتنا» فى تقديرى هو النقد القيمى الفكرى الرمزى للسلطة الناصرية، للتناقض بين شعاراتها ومبادئها وبين بعض ممارساتها وخاصة تلك المتعلقة بالديمقراطية السياسية. إلا أن الرواية فى الوقت نفسه تسعى لتقديم رؤية تبشيرية تزيل بها هذا التعارض بين المثال والواقع، بين السلطة والمجتمع، بين السياسى والأخلاقى، بين النظرى والعملى، بين الموضوعى والذاتى. وبهذا تكون هذه الرواية، رغم بنيتها الرمزية الملحمية، امتداداً للهم الأكبر الدائم الذى كان يشغل فكر نجيب محفوظ وضميره وإبداعه الأدبى، وأعنى به قضية السلطة فى مصر. نحن إذن لانزال نواصل فى «أولاد حارتنا» مع نجيب محفوظ ما بدأه فى رواياته الثلاث الأولى من اهتمام بقضية السلطة فى مصر. بل لعلنا نجد هذه

القضية مستمرة فى بعض رواياته التالية لأولاد حارتنا وإن اتخذت أشكالا مختلفة، فقد تتخذ السلطة شكل الأب المفتقد كما فى رواية «الطريق» أو اليقين المفتقد كما فى رواية «الشحاذ» أو قد نعود إلى ما يشبه «أولاد حارتنا» فى روايات أخرى لعل أبرزها وأقربها رواية «الحرافيش».

ولنحاول الآن أن نختبر هذا الفرض بتحليل داخلى لبنية الرواية.

تتكون الرواية من خمس مراحل. على أنه برغم تنوع هذه المراحل واختلافها، من الناحية الفلسفية والقيمية، فإننا نستطيع أن نتبين بعض الثوابت الأساسية فيها جميعا. ولنبدأ بالثوابت المادية وصولا إلى الثوابت المعنوية والقيمية.

لعل أول هذه الثوابت هو الثابت الجغرافى، فنحن طوال هذه الرواية نتحرك فى حارة معينة معروفة من حوارى القاهرة، نتحرك بين تضاريسها العامة والفرعية. وتكاد الحارة فى هذه الرواية أن تكون صورة واقعية دقيقة لحوارى وأزقة ومنعطفات منطقة الجمالية. حقا، إن بعض هذه الحوارى سوف تنتقل مع حركة الرواية الفلسفية من مسمّاها المكانى إلى مسمّاها المعنوى، فتصبح لدينا مع تطور الرواية حارة «جبل»، وحارة «عرفة» وحارة «قاسم». إلا أن الجغرافيا المكانية تظل ثابتة. وهى جغرافيا مكانية محدودة، ولكن الرواية تعدها فى مستهل صفحاتها الأولى: أصل مصر أم الدنيا، وهذا ما ينقل الجغرافيا القاهرية المحدودة، إلى الجغرافيا المصرية الأكثر اتساعا وامتداداً، إلى الجغرافيا الأرضية الإنسانية الشاملة. ويكاد المكان المحدد يفقد بهذا لا مجرد محدوديته، بل يفقد مكانيته كذلك، ويصبح دلالة قيمية زمنية تاريخية شاملة.

وحول هذه الجغرافيا المكانية المحددة تشير الرواية دائما إلى ثابت جغرافى آخر هو الخلاء. ففى هذا الخلاء كان يعيش الجبلاوى وحده قبل

بناء الحارة، ويكاد يشكل الخلاء فى الرواية أكثر من دلالة رمزية، فهو المطلق حينا، وهو ساحة الطرد والوحدة والحرمان من رحمة الجبلاوى حينا آخر، وهو ساحة الهروب من طغيان الفتوات حينا ثالثا، أو هو ساحة العدوان والمعارك حينا رابعا، وهو ساحة التأمل والاستلهام حينا خامسا، وهكذا تتنوع دلالة الخلاء تنوعا معنويا وقيمياً.

وإلى جانب هذا الثابت الجغرافى المتمثل فى الحارة والخلاء، هناك الثابت اللغوى الذى يعمق الطابع الجغرافى المحدد، ويضفى عليه دلالته المحلية الخاصة، أو يؤكد له باستمرار هذه الدلالة، ويتمثل هذا فى لغة الرواية، سواء فى بعض سردها، أو فى حواراتها. فبالرغم من أنها لغة عربية رصينة قد ترتفع أحيانا إلى مستوى التعابير الأسطورية والشعرية، فإنها زاخرة بالتعابير والأهازيج الصارخة بشعبيتها القاهرية. وتكفى الإشارة لبعض نماذج منها مثل: «يا داهية دقّى» و«مط بوزه» و«العجل وقع هاتو السكين» و«وطى البصلة» و«يامحنى ديل العصفورة» و«نقّطنا بسكوتك» و«يا ملبّس حمدان الطرح» و«يا عجوز يا قارح» و«فتّك بعافية» و«يفكّ حصره» و«يا خبر اسود» إلى غير ذلك. وبهذه الجغرافيا اللغوية يتعمق كما ذكرنا الطابع القاهرى الخالص للرواية.

وتنقلنا هذه الجغرافيا اللغوية إلى جغرافيا بلاغية تكاد أن تكون ثابتا من ثوابت الرواية كذلك، وتتمثل فى سيادة التشبيهات الطبيعة: فالرواية تتحرك فى سردها الوصفى بالعديد من التشبيهات الطبيعية، أى محاولة تفسير بعض الحالات النفسية أو المعنوية بما يشابهها من حالات مادية أو طبيعية. وما أكثر أمثلة هذه التعابير التى تكاد تشكل البنية البلاغية للرواية، وتكفى الإشارة كذلك إلى بعض نماذجها مثل: «انطلق الكلام من فيه كما ينطلق نثار الريق عند العطس بغير ضابط»، ومثل: «إنه متهم دون ذنب جناه كالقلة التى تسقط فوق رأسى لأن الريح أطاحت بها»، ومثل:

«دموعك إن هى إلا عرق الخبث الذى يمتلىء به جسدك»، ومثل: «وإذا بالغضب يختفى فجأة كأنه شعلة ردمت بتراب كثيف»، ومثل: «واكفهر الوجه الكبير حتى حاكى لونه النيل فى احتدام فيضانه»، ومثل: «فقاطعه الأب بصوت كضربة الفأس فى الحجر»، ومثل: «كالثوب المنشى بعد نقعه فى الماء» ومثل «وانقض الفزع على النفوس كما تنقض الحدأة على الفراخ»، ومثل: «تكاثف الحقد كقطع الليل» إلى غير ذلك. وتكاد هذه التشابيهات البلاغية، رغم قيمتها الجمالية الخالصة، أن تكون امتداداً وتعميقا معنويا للواقع الجغرافى المحدد الخاص الذى تصدر فيه وعنه، وأعنى به الواقع المصرى القاهرى.

ومن هذه الثوابت الجغرافية واللغوية والبلاغية ننتقل إلى الثوابت المعنوية الأساسية فى الرواية؛ وفى مقدمتها شخصية الجبلاوى التى يهيمن وجودها على الرواية كلها منذ بدايتها حتى نهايتها، حتى بعد إعلان موت الجبلاوى، فى الجزء الخامس الأخير. ذلك أن عرفة بطل هذا الجزء الخامس يسعى للقاء الجبلاوى، ثم يسعى إلى إعادة الحياة إليه بعد موته. والجبلاوى – كما سبق أن ذكرنا – هو رمز لمرجعية القيم الإنسانية الأساسية التى يدور حولها الصراع طوال الرواية، من أجل تحقيقها وترسيخها. إنها قيم العدل والمساواة والحق والكرامة التى ينبغى أن تسود بين البشر. فالجبلاوى هو جد أولاد الحارة جميعا، وهو مالك أرض وصاحب أوقافها، وهو الراغب والشارط ـ بحسب الوصايا العشر ـ توزيع ريع هذه الأوقاف بالتساوى والعدل على أهل الحارة جميعا. ولهذا فالمعركة طوال الرواية حول الجبلاوى ليست مجرد معركة معنوية قيمية أخلاقية، بل ترتكز على أساس مادى موضوعى هو ملكية الأوقاف وضرورة توزيع ريعها على أولاد الحارة. على أنه فى مواجهة هذه المرجعية القيمية الثابتة طوال الرواية والتى يدور حولها الصراع، هناك ثابتان آخران يكملان

هذه المرجعية تكميلا ضديًا هما: نظّار الوقف الذين يسيطرون طوال الأجزاء الخمسة للرواية على ريع الأوقاف وعوائدها، ويحتكرونه لصالحهم وحدهم ويحرمون مستحقيه من أولاد الحارة جميعا منه. إن هؤلاء النظّار هم ممثلو السلطة الحاكمة المستبدة المستغلة الذين تتنوع وتختلف أشخاصهم وأسماؤهم وأساليبهم طوال الرواية، ولكنهم جميعا رمز ثابت من رموز الرواية ومحور أساسى من محاور الصراع فيها. على أن نظّار الأوقاف ينقسمون طوال الرواية إلى ثابت ثانٍ آخر هو امتداد لهم وأداة من أدوات سلطتهم القمعية هو الفتوات. إنهم رمز ثابت كذلك على اختلاف أسمائهم وأساليبهم ومواقعهم طوال الرواية. إنهم الجهاز القمعى العملى للسلطة. وقد يرتبط بهذه السلطة، وجهازها القمعى بعد ثالث يمثل القمع المعنوى، أو بتعبير آخر التغييب المعنوى عن المرجعية القيمية وهو الحشيش والمخدرات عامة. فيكاد الحشيش فى الرواية أن يكون ثابتا كذلك من ثوابتها وجهازاً آخر من أجهزتها للسيطرة والقمع. إنه يفسد أولاد الحارة ويغيّبهم عن حقوقهم، كما يغيب السلطة نفسها عن واجباتها إزاء حقوق هؤلاء الأولاد! والرواية تعبر عن الحشيش وعن جلساته فى مختلف مواقفها ومراحلها تعبيراً بالغ الرقة والعذوبة والنعومة، تعميقا وتأكيداً لدلالته التغييبية مثل «رائحة الحشيش الغنائية» ومثل «ودارت الجوزة كملاك فى حلم، وغنّى الماء فى القنينة وتثاء بانسجام» إلى غير ذلك.

وهكذا تقوم بنية الرواية منذ جزئها الثانى على وجه التحديد على ثنائية ضدّية استبعادية تتمثل من ناحية فى الجبلاوى وشروطه العشرة كمرجعية أخلاقية ومعنوية وقانونية، وتتمثل من ناحية أخرى فى النظار والفتوات والحشيش كقوة انتهاك لهذه المرجعية وخروج على شروطها.

على أن هذه الثنائية الاستبعادية بين الجبلاوى ووصاياه العشر من ناحية والنظّار والفتوات والحشيش من ناحية أخرى، تتمثل فى ثنائية أخرى

هى الأصل لهذه الثنائية، وهى ثنائية تنبع منذ البداية من الجبلاوى نفسه وتتمثل فى ولديه: «أدهم» وهو الرمز الفنى لآدم فى الرواية، و«إدريس» وهو رمزها الفنى لإبليس أو الشيطان. ومن «أدهم» يتسلسل نسل جبلاوىّ الولاء وأدهمىّ الطبيعة لوصح التعبير، وإن تنوعت فضائله دعاواه ورسالاته، ويتمثلَ فى «جبل» و«رفاعة» و«قاسم»، وهى الرموز الفنية لأصحاب الرسالات الدينية الثلاث، ويضاف إليهم «عرفة» وهو الإضافة المعرفية العلمية التكنولوجية العصرية لهذه الرموز الدينية. ومن «إبليس» يتسلسل نسل نظّار الأوقاف والفتوات. على أنه بين نظار الأوقاف والفتوات ثنائية أخرى، قد تصل كذلك إلى حد الإبادة والاستبعاد عندما يحاول أحد نظار الأوقاف الاستئثار بريعها دون الفتوات كما حدث فى مرحلة «عرفة».

وهكذا يتحدد معمار الرواية تحديدا واضحا وحاسما فى هذا الصراع المستمر الذى يكاد أن يكون مطرداً نمطيا بين نسل «أدهم» ونسل «إدريس». على أنه ليس مجرد صراع أخلاقى مطلق بين الخير والشر، وليس مجرد صراع ميتافيزيقى بين مفاهيم وقيم مطلقة، وإنما هو صراع عملى حول مصالح، حول ملكية أرض، ونظام حكم وفلسفة علاقات محددة بين أولاد الحارة الواحدة. ولاشك أن هذا الصراع الذى عبّرت عنه الرواية تعبيرا رمزيا هو صراع تاريخى إنسانى شامل، كان ولايزال جوهر الصراع البشرى عامة منذ نشأة المجتمع وظهور الملكية الفردية حتى اليوم، إلا أن الرواية وإن عبّرت عن هذه الدلالة الإنسانية التاريخية العامة ذات العمق الدينى، فإنها قد عبّرت عنها بأدوات ورموز وأماكن ومسميات وأساليب تعبير مصرية خالصة، وعبرّت عنها كإجابة نقدية توجيهية تبشيرية - كما سبق أن ذكرنا - فى مواجهة الأزمة التى كانت تمر بها الأوضاع المصرية عامة ونظام الحكم المصرى خاصة فى المرحلة الناصرية ابتداء من عام ١٩٥٢ ، ولا تتوقف الدلالة النقدية التوجيهية التبشيرية للرواية عند عام ١٩٥٩ ، وهو العام

الذى بدأ فيه نشر الرواية، بل تمتد هذه الدلالة حتى يومنا هذا، وستظل ممتدة ما بقى هذا الصراع وهذه الثنائية الضدّية الاستبعادية بين المثال والواقع، بين سلطة الحكم ومصالح الناس وحقوقهم.

والرواية لا تقول كلمتها فى فصلها أو جزئها الخامس الأخير، بل لعل هذا الجزء الأخير أن يكون بلورة وتنمية وخلاصة لمجمل أجزائها الخمسة.

ففى الجزء الأول يبرز الصراع بين أدهم وإدريس بسبب اختيار الجبلاوى لأدهم مسئولا عن إدارة الوقف بما يؤهله ذلك لوراثته. وهكذا نتبين منذ البداية أن الصراع لا يحتدم بين قيمتين معنويّتين أخلاقيتين، بل بين سلطة ومصلحة.

على أن أدهم سرعان ما يُطرد من حديقة الوقف، ومن حياة النعيم التى كان يحياها فى هذه الحديقة بسبب وقوعه فى خديعة نسجها له أخوه إدريس. على أن المهم هو أنه فى هذه المرحلة الأولى من مسيرة التاريخ الإنسانى فى هذه الرواية، كان أدهم يحلم أن يظل مستمتعا طول حياته بالنعيم دون أن يقوم بعمل أو جهد اللهم إلا الغناء والاستمتاع بالسعادة، وهو الحلم الإنسانى الأول الذى ستسعى مسيرة «الرواية — الإنسان» أن تحققه بالعمل، أى أنه لا سبيل إلى تحقيق سعادة ونعيم اللاعمل إلا بالعمل نفسه.

وننتقل فى الجزء الثانى من المسيرة إلى مرحلة «جبل». ومع هذه المرحلة تبدأ مرحلة عمرانية جديدة، فلم تعد الجغرافيا الأولى للعالم محدودة بالبيت الكبير الذى يقطنه الجبلاوى وبحديقته الغناء فى مواجهة الخلاء، بل انتشر العمران بفضل أموال الوقف، وتمّ تخطيط الحارة تخطيطا يكاد يعبر عن ثنائية الأوضاع فى الحارة. فهناك البيت الكبير، حيث يقيم

الجبلاوى الذى أغلق بابه واعتزل الدنيا. ويمتد أمام هذا البيت الكبير صفان من البيوت: صف على رأسه ناظر الوقف وصف آخر مواز له على رأسه بيت الفتوة. وهنا تبدأ قصة استئثار الناظر بريع الوقف والتقتير فى الأرزاق وحرمان بقية أولاد الحارة من ذلك الريع، معتمداً على نبابيت الفتوة وأتباعه. ويكون أبناء أدهم وإدريس قد تناسلوا. أما أبناء «أدهم» فهم الفقراء المطحونون المذلّون المهانون فى الحارة، وأما أبناء «إدريس» فهم موزعون بين عائلة الناظر والفتوات. ويزداد فى الحارة الفقر والبؤس والقذارة والمهانة والتسوّل من ناحية والقمع والاستغلال من ناحية أخرى، كما يصبح الحشيش هو وسيلة للإلهاء والتخدير والتغييب.

على أن أبناء الحارة من سلالة «أدهم» الذين تمثلهم عائلة آل حمدان، يقررون الذهاب إلى الناظر للاحتجاج على سوء الفقر وسوء الأحوال وسوء المعاملة، طالبين العدالة فى توزيع حقهم فى الوقف. وينكر الناظر عليهم حقهم، ويطردهم من حضرته، ويسعى للاتفاق مع الفتوة وأعوانه لتأديبهم. وفى بيته كان «جبل». تبنته زوجة الناظر منذ أن كان طفلاً صغيراً فقيراً منبوذاً. ولكنه كان من أبناء آل حمدان. ولهذا يرفض السكوت على ما ينتظر أهله من عسف، ويحسم أمره فى مواجهة الناظر وزوجته ويقرر أن ينتقل إلى صف أهله ويقود معركة أبناء «أدهم» ضد الناظر والفتوات، وينتصر عليهم فى النهاية بالقوة والحيلة وحسن التدبير. وهكذا انتقل الحكم إليه فى النهاية، فكان مثالا للعدل والقوة والنظام فى الحارة. ولكنه اهتم بآل حمدان فحسب ولم يهتم بالآخرين من أولاد الحارة من «أبناء أدهم». ولهذا لم تكن رسالته رسالة لكل الحارة، أو رسالة إنسانية شاملة. وهى إشارة رمزية إلى حدود الرسالة الموسوية. على أنها خطوة أولى فى المسيرة الإنسانية التى ستتنامى وتتسع فى الخطوات التالية. فالحال لا يدوم، فما إن ينقضى عهد «جبل» حتى يعود الظلم والاستغلال والامتهان

إلى الحارة، إلى أولاد الحارة جميعا. فتبرز وتقوى سلطة الناظر المستبد المستغل متسلحا بنبابيت الفتوات. يتغير اسم الناظر وتتغير أسماء الفتوات، ولكن النظام نفسه يعود إلى ما كان عليه قبل «جبل». وأولاد الحارة المساكين، يحلمون بما كان يحلم به «أدهم». فقد أصبحوا «أقفية متورمة من الصفع، وأدباراً ملتهبة من الركل، وعيونا يرعاها الذباب ورؤوسا يعشش فيها القمل». وكما ظهر «جبل» من بين أبناء «أدهم»، يظهر «رفاعة» الذى يأخذ فى التصدّى للظلم والاستغلال والقمع السائد. ولكنه يسير مسيرة غير مسيرة «جبل». وعندما يقال له: «إن جبل بالجبروت أقام العدل، وأنه أراد بالفعل استخلاص الحق بالحسنى، ولكنه أضطر إلى استخدام القوة دفاعا عن نفسه» كان رد «رفاعة» «إن حارتنا فى حاجة إلى الرحمة». ويقول «رفاعة» «إن الذى يحول بيننا وبين السعادة هى العفاريت الكامنة فى أعماقنا». ولهذا كان يرى أن رسالته المناهضة للظلم السائد هى طب العفاريت الكامنة فى الأعماق. وهكذا نتبين أنه إذا كان «جبل» قد استعان بالقوة والتدبير أساسا لاستعادة الوقف، وكان رمز ذلك فى الرواية هو اكتشاف الثعابين والقضاء عليهم، سواء كانت هذه الثعابين ثعابين حقيقية، أم ثعابين تتمثل فى الناظر وفتواته، فإن «رفاعة»، ركز اهتمامه وطبّه على النفوس، لإصلاحها وتطهيرها من الحقد والطمع والكراهية وسائر الشرور التى تفتك بأهل الحارة، وكانت العفاريت الكامنة فى الأعماق هى رمزها فى الرواية. لقد أراد «رفاعة» أن يفتح أبواب السعادة بلا وقف ولا قوة ولا جاه. ولكن الأمر انتهى به إلى أن يصرعه الفتوات، وينقسم أتباعه من بعده حول رسالته: هل هى الاقتصار على علاج المرض علاجاً روحياً تطهيرياً واحتقار الجاه والقوة، أم هى التمسك بكل الحقوق فى الوقف وإعادة توزيعه بالعدل؟

وتنتقل بنا المسيرة إلى مرحلة رابعة. لقد تغير الزمن ولكن لا شيء

تغيرّ فى الحارة. «فالفقر لايزال مستشريا، والوجوه لاتزال ذابلة مهزولة، والثياب مرقعة والبيت الكبير لا يزال قابعا وراء أسواره غارقا فى الصمت والذكريات». وإلى اليمين يقبع بيت الناظر الجديد وإلى اليسار بيت الفتوة الجديد أيضا. لعل الجديد فى الحارة هو انقسام الحارة إلى حىّ آل جبل، وحى آل رفاعة، إلى جانب حى الفقراء وهو حى الجرابيع. ومن هذا الحى الأخير، حى الجرابيع يخرج شاب يتيم اسمه قاسم، ينتسب من بعيد إلى جده الجبلاوى. تبنّاه عمه زكريا بياع البطاطا وساعده فى بيع البطاطا عندما كبر، ولكنه سرعان ما تحول إلى راعى أغنام، يرعى أغنام آل جبل وأغنام آل رفاعة. وانبثقت فى نفس قاسم رغبة فى أن يكون مثل «أدهم» و«جبل» و«رفاعة». وأخذت تنمو فى الحارة سمعته باعتباره أمينا وحكيما. وكان يرى أن الحكمة أجل من الفتوة، ولكنه لم يكن يرفض القوة، على أن العبرة عنده كانت بالقوة التى تصنع الخير. وهكذا راح يتصدّى للناظر والفتوات شأنه فى ذلك شأن «جبل» و«رفاعة». يبعث إليه الجبلاوى بخادمه قنديل – أو هكذا تصور له – لينقل إليه رسالته التى يقول له فيها: «أولاد الحارة جميعا أحفاده على السواء. ليس هناك تفرقة بين حى وحى، بين فقير أو غنى. وأن هذا الوقف ميراثهم على قدم المساواة» ويقول له فيها: «إن الفتونة شر يجب أن يذهب، وأن الحارة يجب أن تكون امتداداً للبيت الكبير» أى أن يكون البيت الكبير ووصاياه العشر هو مرجعيتها فى مختلف ممارساتها. ويبدأ قاسم جهاده غير طامع فى نصيب من الوقف، وإنما يريد الخير الذى أراده جده الجبلاوى، وحددته وصاياه العشر. على أن قاسم يضيف إلى هذه الوصايا قوله بأنه إذا انتصر فلن يحرم النساء من ريع الوقف سواء كانت سيدة أم خادمة. ولكن هل يستند فى تحقيق رسالته إلى القوة «كجبل» أم الى الحب «كرفاعة»؟ ويجيب عند سؤاله: القوة عند الضرورة والحب فى جميع الأحيان. ويقول: سنرفع النبابيت كما رفعها «جبل»،

ولكن فى سبيل الرحمة التى نادى بها «رفاعة»، ثم نستغل الوقف لخير الجميع حتى نحقق حلم «أدهم»، هذه هى «مهمتنا لا الفتونة». وهكذا تكتمل الرسالات جميعا فى رسالة واحدة، ويكون من الطبيعى أن يقول قاسم: «إذا نصرنى الله، فلن تجد الحارة حاجة إلى أحد بعدى». وتحتدم المعركة وتنتصر رسالة قاسم.

وتمر السنون، ولا يلبث النظام السابق أن يعود، نظام النظارة المستبدة المستغلة، والفتونة القامعة. وتنقسم الحارة إلى ثلاثة أقسام، بين آل جبل وآل رفاعة وآل قاسم! أما أهل الحارة فانقلبوا إلى ما كانوا عليه فى الزمان الأسود، «تنهكهم الفاقة، وتتهددهم النبابيت، وتنهال عليهم الصفعات. وتنتشر القذارة والذباب والقمل، ويكثر المتسولون والمشعوذون وأصحاب العاهات».وتنتشر عبارة: «ما فى فايدة» و«أحسن ما نفعل سكرة أو تحشيشه»!

ويبرز فى هذا الإطار «عرفة» الساحر، أى رجل العلم والتكنولوجيا، أو رمز رجل العلم والتكنولوجيا، ليتصدى لهذه «النكسة التى عدت على الحارة عقب أيام قاسم». ويتساءل: نحن فى حاجة الى قوة تخلصنا من الفتوات، قوة تفوق سلطة الناظر ونبابيت الفتوات. وبعلمه أو بسحره ينجح فى صنع زجاجات تتفجر عند إلقائها وتفتك بمن يتعرض لها. وأخذ يستعد للمعركة الفاصلة. ولكنه أراد أولا أن يلتقى بالجبلاوى وأن يعرف شروط الوقف العشرة، وأن يطلع على الكتاب الذى طرد بسببه أدهم. واستطاع أن يتسلل إلى البيت الكبير سعيا للقاء الجبلاوى فى خلوته. ولكنه يضطر إلى قتل خادم عجوز من خدم الجبلاوى حتى لا ينكشف تسلله داخل البيت الكبير. وعندما يخرج من البيت دون أن يتمكن من رؤية الجبلاوى، يعرف أن الجبلاوى قد مات. إنه لم يقتله، وإنما قتل خادمه العجوز على الرغم منه. هل مات الجبلاوى حزنا على مقتل خادمه العجوز؟ هل قدرة «عرفة»

أن يتسلل الى بيت الجبلاوى وإلى ما يقرب من خلوته، كانت إيذانا بنهاية الجبلاوى؟ هل اكتمال كل الرسالات برسالة قاسم، بالإضافة إلى القدرة العلمية التى يمتلكها عرفة تؤذن بنهاية الجبلاوى كمرجعية قيمية؟ فالجبلاوى ترك لعرفة وصية أبلغتها له خادمته يقول فيها «لعرفة» بأنه «مات وهو راضى عنه». على أن عرفة راح يحلم بأن يرد الحياة الى الجبلاوى بعلمه وسحره. وينجح عرفة فى صنع عدد من الزجاجات القابلة للتفجر، وينجح بفضلها في التخلص من واحد من كبار الفتوات. ويكشف الناظر أن عرفة وراء ذلك، وأنه يملك هذا السلاح الحاسم، الذى لا تقف أمامه النبابيت. ويستدعيه الناظر، ويبلغه أنه مثله يريد أن يتخلص من فتوات الحارة، وأنه يريد أن يستعين بزجاجاته المتفجرة لتحقيق هذا الهدف. ولكن كيف يتحالف عرفة مع الناظر الذى هو نفسه كان هدفا من أهداف رسالته للقضاء على الظلم والاستبداد؟! على أنه يضطر إلى ذلك التحالف، فالناظر يعرف سره، ويستطيع أن يفشيه ويترك «عرفة» لانتقام بقية الفتوات وأعوانهم. وهكذا يتحالف العلم مع السلطة المستبدة! معنى هذا أن السلطة المستبدة تستطيع أن تستخدم العلم لصالحها، لتأكيد وحماية استبدادها. فالناظر ما كان يريد التخلص من الفتوات بسبب ظلمهم وعدوانيتهم، وإنما بهدف الاستئثار بريع الوقف الذى كانوا يشاركونه فيه. ليس بالعلم وحده إذن ينقشع الظلم وتسود السعادة وتتوفر الحقوق لأصحابها. ولهذا كان «عرفة» يؤكد ضرورة إعادة الحياة إلى الجبلاوى، أى ضرورة المرجعية القيمية إلى جانب سحره أو علمه. على أن جانبا من هذا كان متحققا فى حياة ومسلك عرفة نفسه، ويتمثل فى زواجه «بعواطف». «فعواطف» كانت باسمها وبسلوكها وجمالها رمزا للمحبة والإخلاص والعمق الوجدانى الروحى والتفانى فى الخدمة والعمل. كان زواجهما يعبر رمزيًا عن وحدة العلم والشعر، وحدة التكنولوجيا والقيم الإنسانية. على أن الناظر ينتصر

عليهما، وينجح فى استغلال علم وتكنولوجيا «عرفة» فى التخلص من الفتوات، إلا أنه فى الوقت نفسه نجح فى احتواء «عرفة» و«عواطف» بفرض وجودهما فى قصره، وحرمانهما من الخروج منه، بحجة حمايتهما من أولاد الحارة، بل وفى إغراقهما بالمتع والراحة والحشيش حتى يتملكهما تماما. على أنه فى هذا المناخ من الاسترخاء والاستمتاع والتخدير، تكتشف «عواطف» أن «عرفة» يخونها مع امرأة فى هذا القصر. وقد تكون هذه الخيانة فى الرواية، مجرد رمز لخيانة أكبر وأشمل هى خيانة «عرفة» لعواطف «الرمز»، وخيانته للعلم نفسه بتحالفه مع الناظر رمز الظلم والاستبداد والاستغلال. ولهذا تقرر عواطف الانفصال عن «عرفة» والهروب من قصر الناظر وتعود إلى بيتها المتواضع فى الحارة. ولكن عرفة سرعان ما يلحق بها، بعد رفضها المتكرر له، وتقبل معذرته وندمه عندما يؤكد لها أنه لا عودة إلى الناظر، وأنه يخطط للهرب معها خارج الحارة. ولكن الناظر كان لهما بالمرصاد، فيقبض رجاله عليهما، ويدفنونهما أحياء فى الخلاء.

على أن «عرفة» كان قد استطاع أن يتخلص من كراسه الحاوى لأسرار سحره وعلمه. ويسعى صديقه «حنش» للعثور على هذا الكراس ومواصلة طريق عرفة — ويقال فى الحارة «أن بعض الشبان قد أخذوا يختفون من الحارة، وأنهم اهتدوا إلى مكان حنش وانضموا إليه وأنه يعلمهم السحر استعداداً ليوم الخلاص الموعود» ولكن هل بالسحر أو بالعلم وحده فى أيدى حفنة من أولاد الحارة يتحقق الخلاص؟! فى حوار بين «عرفة» و«عواطف» تقول له «عواطف»:

«فى زمن قصير حقق «قاسم» العدالة بغير سحرك!» فيرد عليها «عرفة» قائلا: «وسرعان ما ولّت. أما السحر فأثره لا يزول، لا تستخفى بالسحر يا عسلية العين، إنه لا يقل عن حبنا خطراً، ويخلق مثله حياة جديدة، ولكنه لا يؤتى أثره الحق، إلا إذا كان أكثرنا سحرة!» معنى هذا أن

القضية ليست قضية السحر فى ذاته، وإنما أن يمتلك أكثرية الناس هذا السحر، أو هذا العلم. ولكن هذا الانتشار للسحر أو للعلم لن يتأتى إلا «إذا تحققت العدالة، إذا نفذت شروط الواقف، اذا استغنى أكثرنا عن الكد وتوفروا على السحر» هكذا يقول «عرفة» «لعواطف». إن العلم إذن لا يسهم فحسب فى تحقيق العدالة، بل فى تكريسها وحمايتها من الانتكاس ولكن بشرط أن يصبح العلم ملكا لأغلبية الناس.

وهكذا تعود الحارة فى النهاية كما كانت من قبل يسودها جو قاتم من الخوف والحقد والإرهاب، ولكن الناس كانوا يستمسكون بالأمل «وكانوا كلما أضرّ بهم العسف قالوا: لابد للظلم من آخر، ولليل من نهار، ولنرينّ فى حارتنا مصرع الطغيان ومشرق النور والعجائب».

وهكذا تنتهى أولاد حارتنا بالأمل، ومواصلة طريق البحث عن خلاص. وتكاد تتبلور كلمتها الأخيرة فى هذا اللقاء الحميم بين «عرفة» المعبر عن المواصلة العملية والإضافة العلمية لكل المجاهدات السابقة من أجل استعادة الحق وتوفير العدالة والمساواة والخير للناس جميعا، وبين «عواطف» التى تعبر عن العمق الوجدانى والروحى لإنسانية الإنسان. فهل نستطيع أن نتبين فى هذا اللقاء الحميم بين «عرفة» و«عواطف» صورة أكثر تطوراً وتقدماً وعمقاً من هذا اللقاء الذى يغلب عليه طابع التوازى والثنائية فى نهاية الثلاثية بين «أحمد» الشيوعى و«عبد المنعم» الإخوانى اللذين حملتهما عربة واحدة إلى معتقل الطور؟ إن أولاد حارتنا – لو صح هذا – هى امتداد للثلاثية فى مرحلة جديدة من تاريخ مصر، وبأسلوب مختلف يتلاءم مع الأوضاع التى كانت سائدة عند صدورها والتى كانت «أولاد حارتنا» كما ذكرنا من قبل تعبيراً نقديا لها.

على أن روايات نجيب محفوظ التى صدرت بعد «أولاد حارتنا»

تكاد أن تكون امتداداً لها، تتوزع فيها أولاد حارتنا حاملين الدلالة الإنسانية العميقة لرواية «أولاد حارتنا» بمستوى أو بآخر، بأسلوب أو بآخر. ونستطيع أن نتبين هذا بوجه خاص فى روايات «اللص والكلاب» و«الطريق» و«السمان والخريف» و«الشحاذ» و«حكايات حارتنا» و«الحرافيش» وغيرها.

ولهذا تكاد رواية «أولاد حارتنا» أن تعبر عن النسق العام لأدب نجيب محفوظ فى مختلف تجلياته. إنها رد فعل فكرى نقدى أخلاقى روحى لثورة يوليو ١٩٥٢، ولكنها تخرج عن حدودهاالآنيةّ اللّحظية المحددة لتعبر عن همومنا المصرية عامة، وتطلعنا ومجاهداتنا لتجاوز هذه الهموم، شأن جميع روايات نجيب محفوظ، إلا أنها فى الوقت نفسه تفيض عن حدودنا المصرية إلى حدود إنسانية شاملة دفاعا عن طريق الكرامة والسعادة والخير والمساواة والحرية والتقدم للإنسان فى كل مكان.

الشمندورة ... المعنى والرمز

الشمندورة، رواية ذات خصوصية متميزة فى أدبنا العربى الحديث كله، فهى أول رواية عن حياة أهالى النوبة، وخاصة فى مرحلة من أخطر مراحل حياتهم، هى مرحلة التعلية الثانية لخزان أسوان التى اجتاحت مياهها قراهم، وفرضت عليهم محنة الهجرة. وبرغم أن الرواية تقتصر على محنة قرية واحدة من قرى النوبة هى قرية «قتة»، فإنها تكاد تقدم صورة شاملة لمختلف القرى النوبية. فالرواية لا تلتقط حكاية محددة فى إطار هذه المحنة، بل تتخذ من هذه المحنة نفسها مرتكزاً لتقديم لوحات تفصيلية تسجل مختلف جوانب الحياة النوبية، من عادات وأعراف وتقاليد وعلاقات فردية وجماعية، وأساطير وأساليب عمل وتعامل. ولهذا تكاد هذه الرواية أن يغلب عليها طابع التسجيل الواقعى بل الطبيعى دون أن يفقدها هذا الطابع قيمتها الأدبية الفنية الرفيعة.

ولهذا لا تتحرك الرواية فحسب بلسان الراوى «الأنا» الطفل المشارك فى أحداثها، والذى يكبر وينمو معها وبها، وإنما تتحرك كذلك بلسان «النحن»، الجماعة البشرية القاطنة فى هذه القرية النوبية، بل تتحرك كذلك

بلسان عناصرها المكانية والطبيعية.

وهى لا تواجه محنة طوفان المياه التى تطلقها التعلية الثانية لخزان أسوان فحسب، بل تواجه كذلك وربما أساسًا محنة طغيان سياسى يتعامل مع محنة الطوفان تعاملاً استعلائيًا استبداديًا دون مراعاة لمصالح وحقوق وإنسانية هؤلاء الذين سيجرف الطوفان بيوتهم ونخيلهم وقبور موتاهم وتراثهم التاريخى كله.

ولهذا تكاد رواية الشمندورة أن تكون وثيقة أدبية حية تسعى لتسجيل هوية مجتمعية وتاريخية وقيمية وثقافية ذات طابع خاص قبل أن تجرفها مياه النيل ومياه الطغيان السياسى، أو مياه التاريخ الذى يكتبه فى العادة كتاب الحكام والسلاطين! إنها بطابعها التسجيلى والأدبى تحاول أن تتحدى عوامل التعرية الجغرافية والتاريخية والثقافية. إنها «الأنا» الجماعية التى تسعى إلى تأكيد ذاتها ووجودها الخاص فى مواجهة محاولات التجاهل أو عوامل النسيان، وهذا ما يعطى للرواية طابعًا ملحميًا إلى جانب طابعها التسجيلى الواقعى الطبيعى. ولهذا، فإن الجانب الأكبر من هذه الرواية ليس له امتداد طولى، بل ليس له زمن محدد ينمو ويتطور، برغم أن الرواية تكثر من تحديد زمنها وتؤرخ لأحداثها، على أنه زمن التاريخ الخارجى الذى تتنفس الرواية وتتحرك فى إطاره وهو أوائل الثلاثينيات، ولكن الرواية، فى الجانب الأكبر منها ليس لها زمن تاريخى ممتد متطور. فبرغم تعدد فصولها وتتاليها، وتنوع موضوعاتها، فإنها لا تتحرك إلى الأمام بل تتحرك إلى العمق.

تدور بنا فى أنحاء الحياة الجماعية لأهالى هذه القرية النوبية تحديدا لملامحهم وجوانب حياتهم المختلفة. إنها كدوامات نهر النيل، وشمندورته، لا تتوقف عن الحركة ولكنها حركة متراوحة فى مكانها.

وعندما تكتمل رؤيتنا ومعرفتنا بهذه الحياة نكون قد بلغنا مشارف

المحنة، محنة الطوفان الذى كنا نستمع إلى أصداء وهمسات عنه طوال هذه الفصول التسجيلية الأولى. وهنا تبدأ الرواية مرحلة أخرى من حياتها وحياة أهل هذه القرية، هى مرحلة التصدى لهذا الطوفان الذى يسعى لالتهام المكان والزمان والتاريخ والناس.

وبرغم أن الرواية فى بنيتها الشكلية الخارجية تنقسم إلى فصول صغيرة نسبيًا مرقمة من الفصل الأول إلى الفصل السابع والخمسين، إلا أننا نستطيع أن نتبين تقسيماً ثنائيا للرواية هو الذى يشكل البنية الحقيقية للرواية. فالرواية تنقسم إلى قسم أول هو ما يمكن أن نسميه بالقسم التسجيلى لوقائع حياة هذه القرية، وهو القسم الذى يحددها ويجسدها ويرسم تضاريسها المكانية والإنسانية والقيمية والثقافية واللغوية والحياتية عامة، كهوية ذات خصوصية مجتمعية وتاريخية، وهو تسجيل يتضمن أحياناً إشارات إلى أشخاص حقيقيين، ويكاد يقدم نموذجًا للقرية النوبية عامة، وإن وقف عند حدود قرية بعينها هى قرية «قتة» كما ذكرنا.

أما القسم الثانى من الرواية الذى يبدأ فى تقديرى حول الفصل الخامس والعشرين، أى منتصف الرواية بالتقريب، فتنتقل به الرواية أو هذه القرية النوبية من حياتها المنتظمة الرتيبة المطردة بكل ما فيها من مباهج وأحزان وتوترات عاطفية وأزمات صغيرة وعلاقات حياتية وعائلية تجمعها رابطة ملتحمة حميمة رغم تعدد وتنوع أشخاصها وعناصرها، تنتقل إلى حالة من الإحساس بالخطر وبضرورة التهيؤ والاستعداد لمقاومة ومواجهة هذا الوحش المائى القادم لابتلاع كل شئ. وينتهى هذا القسم بالهجرة إلى الضفة الأخرى من النهر الأكثر ارتفاعًا فى ظل شروط وأوضاع جديدة. ويغلب على هذا الجزء الثانى طابع التغير والتطور والصراع والتمرد والحركة والمقاومة وكتابة عرائض الاحتجاج ورفض قرارات التعويض عن الخسائر مع تفاقم المعاناة. على أن ما يجمع بين القسمين: القسم الأول التسجيلى

الذى يصور مجرى الحياة اليومية الرتيبة العادية والقسم الثانى الذى يعبر عن مواجهة الطوفان والصراع والهجرة، هو الإحساس الدائم بالعزلة والاضطهاد والمعاناة والاستغلال بسبب أساليب القمع والقهر والإهمال التى تمارسها عليهم السلطة المركزية فى القاهرة، فضلاً عن الإحساس بالدونية بسبب الاختلاف فى اللون الذى يكاد يترجم إلى تفاوت عرقى وطبقى، وهذا ما يضفى على الرواية طابعا سياسياً تاريخياً من ناحية، فهى تؤرخ لمرحلة أوائل الثلاثينيات فى مصر أثناء حكم صدقى باشا الطاغية الذى لم تنقطع مقاومته على مستوى الشعب المصرى عامة، كما يضفى على الرواية كذلك طابعاً اجتماعياً طبقياً عرقياً يتمثل فيما يواجهه النوبيون من امتهان ودونية وإهمال سواء فى حياتهم أو فى طبيعة الأعمال المتاحة لهم، أو حدود التعليم الميسر لأبنائهم. وهذا مايجعل القضية النوبية فى الرواية جزءاً من القضية المصرية عامة فى جانبيها الوطنى والديموقراطى.

ولهذا، فرواية الشمندورة، لا تقتصر على تسجيل ملامح الهوية النوبية فى مواجهة محنة طمسها وإذابتها وإزالتها بهذه التعلية الثانية لخزان أسوان، وإنما تتضمن كذلك إبراز المعدن الإنسانى الأصيل لهذه الهوية النوبية فى إطار المواطنة المصرية، وتأكيد ما تتسم به هذه الهوية من خصوصية ذاتية وشموخ وكبرياء وكرامة، واقتدار على المقاومة دفاعاً عن حق الحياة والمعرفة والحياة.

وقد تكون الشمندورة ـ عنوان الرواية ـ والتى جاء ذكرها فى أكثر من موضع ـ رمزاً لحياة أهالى النوبة، لا فى حركتهم وبنية حياتهم الثابتة المستقرة فى الوقت نفسه فحسب، وإنما كذلك فى نضالهم ومقاومتهم لما يعانونه من قمع وقهر ومايحتدم فى نفوسهم من إرادة للتحرر. ولهذا كانت آخر فقرة اختتمت بها الرواية رحلتها الطويلة على لسان راويها هى: «ثم حانت منى التفاتة جانبية إلى الشمندورة فوجدتها ترتطم ارتطاماً شديداً

بالسلسلة، ثم تشدها إلى القاع، ترتطم ثم تهدأ لتعاود النضال من جديد». على أن الشمندورة هذه، فى مرحلة من مراحل الرواية، تخلصت من قيد السلسلة التى تشدها إلى قاع النهر، واندفعت إلى الشمال، وعامت فى النيل أسبوعا كاملا من الحرية، ثم أعادوها بسلسلة إلى مكانها المعهود يشدونها إلى قاع اليم» [ص١٤٤ ـ الشمندورة ـ طبعة كتب أدب ونقد ـ ١٩٩٤] وقد توافق هذا الأمر الخاص بالشمندورة فى الرواية توافقاً رمزياً مع فترة قبول حامد الراوى الطفل فى السنة الأولى من المدرسة الابتدائية بالدر ثم طرده منها لاكتشاف الوزارة أنه يتجاوز العاشرة من عمره! وليست الفقرة الختامية فى الرواية التى أشرنا إليها إلا تعبيراً رمزيًا أخيراً للرواية عن تحرر الشمندورة من جديد، متمثلة تمثلاً رمزيًا فى شخصية الراوى وهو ينطلق من جديد فى نهاية الرواية عائداً إلى مدرسته بعد طرده منها، فلقد استجابت الوزارة لعريضة احتجاج على طرده وعاد إلى المدرسة ولم تكن هذه العودة أخيراً إلى المدرسة إلا تعبيراً رمزيًا كذلك فى نهاية الرواية عن طريق تحرر «شمندورة ـ أهالى النوبة» من معوقات حياتهم: إن الطريق هو المقاومة من أجل الحقوق ثم التعليم. بل يكاد التعليم أن يكون طريق الخلاص الحاسم من العزلة والجمود والامتهان والإحساس بالدونية. وتكاد هذه الكلمة الرمزية الأخيرة للرواية أن تكون رسالتها كذلك. ولكن الملاحظ أن هذه الرسالة أو هذه الكلمة تتحقق على نحو فردى، بما قد يعنى أن الخلاص يتحقق بالخروج من المجتمع الصغير مجتمع القرية الملتحم الحميم الضيق والاندماج فردياً فى المجتمع القومى الكبير. فهل هذا هو ما تريد أن توحى به الرواية فى نهايتها رغم أنها تبدأ سطورها الأولى، بل يسود صفحاتها جميعًا، الطابع الجماعى الخاص «لنحن» الجماعية، وليس «الأنا» الراوى الفرد..؟

هكذا تبدأ الرواية «كل شئ فى هذا الإطار هادئ ساكن فأشجار

النخيل لا تهز أعطافها، والنيل يرقد تحت أقدامنا هامداً لا يتحرك (...) إننا نتشبث بمواقع أقدامنا على الجرف، لا نريد أن نعترف بالرعدة التى تسرى في مفاصلنا خوفًا من النيل والسكون الذى يلفنا (...) ونحن فى حقيقة الأمر لا نفعل شيئًا غير التأمل فى النيل وتحديق البصر طويلاً (....) مضيناً نغالب الخوف وننتقل من قدم إلى أخرى (....) وكانت الباخرة تواصل سيرها وتتجاوزنا (...) لماذا لا تربط الباخرة عندنا أبدا؟. (...) ابتعدت دون أن يأبه بنا أحد! ولبثنا لحظة والغيظ يأكل قلوبنا».

وتكاد هذه الجمل التى التقطتها من بعض الفقرات الأولى فى مدخل الرواية أن تقدم صورة تمهيدية للرواية كلها، بهذا السكون السائد، وهذا الإحساس بالخوف من النيل، وهذا الإحساس بالعزلة عن العالم، وعدم اهتمام العالم بنا، وتجاهله لنا. ثم لا يلبث أن ينبثق «الأنا» الراوى من هذه «النحن» الجماعية الشاملة «وأخذت أنا أشق الطريق الطويل الذى يفصل بين صفوف طويلة متراصة من النخل بشكل غابة كثيفة لا ترى العين من خلالها إلا أنواراً هامسة تنبعث من بيوتنا هناك عند السفح» (ص٤٩).

وهكذا نأخذ فى التحرك مع الأنا الراوى فى الطريق الطويل للرواية، ونصاحبه إلى مختلف هذه البيوت.

على أنه برغم أن الأنا الراوى هو الذى نتحرك من خلال عينيه إلى مختلف جوانب القرية، فى زمن الرواية والذى من خلاله نلتقى بمختلف رجالها ونسائها وأطفالها ونستمع إلى أحاديثهم ونشارك فى مباهجهم وأحزانهم وخلافاتهم ومشاجراتهم وتطلعاتهم ومخاوفهم، إلا أنه ـ كما ذكرت فى البداية ـ سرعان ما يختفى هذا الأنا الراوى الطفل، ويحل محله راو يروى لا من زمن الرواية وإنما من زمن كتابتها «لم يكن فى مقدورى.. حينذاك أن أصدق أن هناك من يستطيعون العيش فى بقاع لا يسيل النيل

في نجوعهم» ص-٢٢٢ . بل تواصل القرية رواية أحداثها وأحاديثها فى غيبة الراوى تماما، بل إننا فى كثير من الأحيان نغوص فى حضور الراوى أو غيابه - داخل شخصيات الرواية، نستمع إلى حواراتهم الباطنية الصامتة، ونحلل مشاعرهم الدفينة التى لا يصرحون بها بل إننا ننتقل أحيانًا من لحظة أو علاقة أو حدث في غيبة الراوى تمامًا إلى استكمال رؤية هذه اللحظة، أو مواصلة هذه العلاقة أو هذا الحدث في حضوره ولكن فى استقلال عنه. بل ما أكثر ما يجرى الحديث على لسان عناصر الطبيعة نفسها وخاصة أشجار النخيل، مما يضفى على الرواية رفيفًا شعريًا، بل أحيانًا يشارك النخيل فى تقديم بعض معلومات عن القرية. مثلا نقرأ فى ص-١١٤ : «هذه نخلة سامقة، حانية على النيل، قمتها منفوشة اصفرت نهايات شواشيها، تهتز مع النسيم وتحتضن ثمارها فى حنان، تنحنى قليلاً ثم تهمس لجارتها:

- أتعرفين ياصغيرة كم بلغت من العمر؟

- كم ياجدتى؟ عشرين سنة؟...

- عدى على أصابعك. استراح المماليك تحتى منذ..

- مماليك؟!

- نعم مماليك. ألا تعرفينهم؟ هربوا من مذبحة. ومروا من هنا، ورحل بعضهم وبقى آخرون....إلخ .إلخ .

وتفسير ذلك - فى تقديرى - هو التداخل بين الراوى الطفل وهذا الراوى الطفل نفسه وقد كبر وأصبح كاتبًا يستعيد ذكرياته بصريًا وتفسيريًا. إنه التداخل بين الرواية المباشرة التى يقوم بها الطفل والرواية التفسيرية الشاملة التى يستكملها الكاتب المؤلف. إن الكاتب المؤلف محمد خليل قاسم يكتب من زاويتين، من زاوية عيون طفولته المشاركة فى الأحداث،

من زاوية ذاكرته التى تقدم الصورة الشاملة للأحداث. وقد يكشف الكاتب نفسه أحيانًا ـ كما رأينا ـ فينسى حاضر زمنية الرواية، فيرويها من زمن كتابتها، ولهذا فهو يرويها بالفعل الماضى لا بالفعل الحاضر المضارع الذى يسود سرد الرواية. على أن الرواية لايتم التعبير عنها كما أشرنا من قبل من هاتين الزاويتين فحسب، بل من زوايا أخرى مختلفة، هى زوايا بعض شخصيات الرواية، أو زاوية «نحن» الجماعية، أو الزاوية التى تصدر عن أحاديث النخيل.

ولعل هذا التعدد فى زوايا السرد فى الرواية أى فى أصواتها، مما يعمق الطابع التسجيلى الشامل للرواية، ويضفى عليها كذلك طابعًا غنائيًا شعريًا ملحميًا بل يكاد يضفى عليها طابعًا سحريًا تتداخل فيه أصوات الأحياء والأشياء فى وحدة حيوية حميمة هى سمة المجتمعات المغلقة والبدائية عامة، وهذا ما عبرت عنه الرواية تعبيرًا فنيًا فريدًا.

ويكاد القسم الأول من الرواية أن يتشكل ـ كما سبق أن ذكرنا ـ من لوحات مختلفة متنوعة، تعبر كل لوحة منها عن جانب من جوانب حياة هذه القرية النوبية.

ولا سبيل لمتابعة تفصيلية لفصول الرواية فى قسمها الأول، ولهذا نكتفى بالإشارة إلى بعض عناصر هذه الفصول. فالفصل الأول يكاد أن يكون مقتصرًا على تقديم عائلة الراوى الصغير تقديمًا يمهد لفصول أو للوحات فى فصول أخرى، مثل فصل الاحتفال بزواج أخته، وفى الفصل الثانى نتعرف على أطفال القرية فى رحلة ذهابهم اليومى إلى كتاب الشيخ طه. وفى الفصل الثالث نتعرف على حسن المصرى الصعيدى الهارب من جريمة قتل، كما نتعرف على مختلف علاقاته النسائية فى القرية، ودوره الفعال فيها فى خدمة أهالى القرية، وفى الفصل الرابع نلتقى ببعض

العائدين من القاهرة حيث يعملون، يحمل بعضهم أخباراً عن الأزواج أو الأبناء الذين لم يعودوا بعد. والفصل الخامس هو فصل جمع الثمار، والفصلان السادس والسابع هما فصلا دفع الديون للمتجر الذى يملكه الشيخ أمين والد حامد الراوى، وما يدور خلال ذلك من مساومات واختلافات بهذا الشأن، والفصل الثامن هو فصل الموسم الكبير موسم البلح، حيث يأتى تجار غرباء للشراء. وهو فصل زاخر بالأحاديث الاجتماعية والسياسية، وفى هذا الفصل يثار موضوع التعويضات عن الفيضان وعن ضآلة هذه التعويضات. وفى هذا الفصل يأتى مدير مصلحة المساحة على رأس وفد لتسجيل الأطيان والنخيل الخاص بالأهالى. والفصل العاشر هو فصل حجوية الزوجة الثانية لوالد حامد وهى تعانى حالة ولادة متعسرة. والفصل الثانى عشر هو فصل فرقة أبى رحاب بطبولها وراقصيها، وفى هذا الفصل تقول فكيهة الغجرية قارئة الرمل لحامد إنه سيقف ثلاث مرات أمام المحاكم، وهو ما يتحقق بالفعل فى حياة المؤلف محمد خليل قاسم بعد ذلك.

وفى الفصل الخامس عشر، لقاء حامد مع مصطفى الذى يدرس فى مدرسة الدر وتطلع حامد إلى يشاركه فى ذلك، متخلياً عن الذهاب إلى الأزهر كما يريد له والده. وفى الفصل السادس عشر نجد داريا وابنتها شريفة، وهما أكثر أهالى القرية فقراً وتعاسة تعملان فى زراعة الأرض فى غيبة ابن داريا «جمال» فى مصر واستقراره بها وزواجه من مصرية.

أما الفصل السابع عشر فهو موسم شهر الصوم شهر رمضان وعاداته المختلفة، من عبادات وأطعمة وطقوس. وفى هذا الفصل تأتى أخبار عن مظاهرات فى مصر ضد صدقى باشا. وفى الفصل الثامن عشر نحتفل بليلة القدر، وفى الفصل التاسع عشر نحتفل بالعيد، ونزور قبور أمواتنا. وفى الفصل العشرين، أخبار عن جريدة الأهرام حول تقديرات حكومة صدقى

باشا للتعويضات وحول أزمة البطالة، ومحاكمة عمال العنابر مما يبرز الجانب السياسى والنضال الاجتماعى .

وفى الفصل الحادى والثانى والثالث والرابع والعشرين تفاصيل حفل زواج شعبان بأخت حامد، وطقوس تعميد العروسين فى النيل. وطقوس الزواج عامة، وبخاصة الرحلة إلى مقام الشيخ شبيكة للتبرك بعتباته. ومع هذا الفصل يكاد ينتهى القسم الأول من الرواية الذى يقدم لنا لوحات متنوعة للواقع التراثى والاجتماعى لقرية نوبية فى أنحائها المختلفة. وإن كنا نحس - كما أشرنا من قبل - إلى بداية خطر الفيضان المقبل. وظلم وإجحاف التعويضات التى قدرتها لأهالى القرية حكومة صدقى باشا المستبدة.

ولعل هذا القسم أن يكون لا مجرد تسجيل لواقع اجتماعى تاريخى ثقافى لهذه القرية النوبية، إنما هو بهذا التسجيل نفسه يعد تمهيداً واقعياً تقريرياً لإبراز فداحة وعمق المحنة التى سوف تتعرض لها هذه القرية النوبية والتى سوف تكرس لها الرواية فصولها التالية. على أن هذا القسم الأول من الرواية لا يقدم لوحاته الاجتماعية على هذا النحو التجريدى المسطح الذى عرضته، وإنما يعرض لها فى حياتها وتجاربها وطقوسها وعاداتها وأعرافها وعلاقاتها وحكاياتها وأساطيرها ومشكلاتها وأفراحها ومباهجها وقصص الحب المختلفة، كمجتمع متسق متجانس ملتحم موحد رغم فقره وتخلفه ومآسيه الصغيرة.

ومع الفصل الخامس والعشرين تبدأ مرحلة دخول الرواية شعورياً وسلوكياً وعملياً فى الدراما الحادة لمرحلة الطوفان. ولهذا تبدأ الفقرة الأولى من الفصل بتواتر الأحاديث فى القرية عن التقديرات المجحفة للتعويضات.

وهنا تبدأ عملية كتابة عرائض الاحتجاج، يكتبها المأذون أو بدر

أفندى أو المحامى، وتقرأ العرائض على الناس على المصاطب وفى الساحات ثم يوقعونها ثم ترسل إلى المسئولين فى القاهرة.

ونلاحظ فى هذا الفصل وفى أغلب الفصول التالية اختفاء الراوى الطفل. وينتهى هذا الفصل بحجز بعض الذين وقعوا على هذه العرائض، فى سجن المركز فى الدر. وفى الفصل الثانى تنتقل بنا الرواية إلى قلب أحداث المقاومة فى القاهرة، حيث نلتقى بالنوبى المناضل حسين طه الذى يخطط لاغتيال صدقى باشا انتقامًا لمعاملته المجحفة للنوبيين. وهكذا تتحول الرواية من حالة الوصف والتسجيل إلى حالة الغليان والتوتر والاحتجاج والمقاومة والنضال دون أن نفقد الخيط المتصل لبعض أحداثها الاجتماعية والعاطفية، مثل عشق مرعى لشريفة وعلاقة بسطاوى بسعدية ثم مرض شريفة مرضًا يكاد يعرضها للموت. قد يبرز الأنا الراوى أحيانًا، ولكن بشكل عابر. ذلك أن الرواية قد انتقلت فى معظم أحداثها إلى ألسنة أبناء القرية، وإلى الكاتب المتضمن فى الرواية، أو إلى لسان الجماعة «نحن». وتتعرض القرية فى فصل من فصولها لمجاعة حادة.تكتفى الدولة بمواجهتها ببضعة أطنان من الدقيق الاسترالى الذى لا يغنى شيئًا ولا يسد حاجة.

وما إن تنتهى المجاعة حتى يبدأ هجوم الجراد الذى يقاومه الأهالى مقاومة باسلة. وما إن ينتهى الجراد حتى تقترب ساعة الطوفان. وهنا تبرز بقسوة مسألة التعويضات والموقف منها. ما العمل؟. هل تقبل القرية ما تفرضه الحكومة، أم ترفض وتقاوم؟

وفى هذه المرحلة يبرز وجه جديد إلى جانب الوجوه البارزة الأخرى، إنه أحمد وابور وهو ما يمكن أن يكون رمزًا أو نموذجًا للعامل الصناعى (فى حدود الاحتياجات الصناعية للقرية) فى معركة المقاومة،

ويرتفع شعار مقاومة التعويضات ورفض استلامها، وتتشكل جبهة

لها. ولكن هذه المقاطعة لا تحولها الرواية بشكل مثالى إلى بطولة مطلقة. فسرعان ماتخف شيئًا فشيئاًحتى يتم الاستسلام فى النهاية لما تفرضه الحكومة. يتراجع أهل القرية واحداً بعد الآخر بتأثير واقعهم المتدنى، وضآلة نقودهم، وما تركه الجراد فى زراعاتهم، فضلاً عن سوء المحصول وانخفاض أسعار البلح إلى جانب المجاعة. ويبدأ أهالى القرية يهاجرون إلى الضفة الآخرى من النهر لارتفاعها عن مستوى الفيضان المتوقع. أخذوا يفككون بيوتهم، ويحملون أبوابها وما يمكن أن يحتاجوه منها. وهكذا أخذت القرية تتحول من الوحدة المتماسكة الملتحمة التحاماً حميماً مكانًا وتاريخًا وناسًا ومبانى وتراثًا، التى أبصرناها خلال لوحات القسم الأول، أخذت هذه القرية تتفكك «كل شئ أخذ ينهدم السواقى، الشواديف، جدران البيوت، الحظائر، كل شيء أخذ يتلاشى» صـ٣٦٤ وتشحن البقايا الصالحة إلى الضفة الأخرى من النهر فى مواجهة صعوبات وأخطار وتضحيات كبيرة. وكان مرعى ووابور وشباب القرية يحملون العبء الأكبر بشكل جماعى متفانٍ.

وسرعان ما أخذت أمواج الطوفان تتدفق، تحاصر كل شئ، ثم سرعان ما أخذت تغيب فيها القرية بأكملها، بأشجارها وقبورها وبقايا جدرانها. وعلى وجه الماء أخذت تعوم أكفان بيضاء!

لعل هذه الصفحات التى عبرت بها الرواية عن ابتلاع المياه للقرية أن تكون من أبدع صفحات الرواية بل من أبدع الصفحات فى أدبنا العربى المعاصر كله.

وهكذا انتقلت حياة القرية إلى الضفة الأخرى الجرداء الميتة، لتبدأ مرحلة بعث جديد، فى مواجهة أخطار وأزمات من نوع مختلف.

لعله كان من أشدها وأقساها اندلاع الحريق الذى أتى على أغلب ما

حملته أيدى الأهالى من قريتهم التى أغرقها الطوفان، فضلاً عن ندرة المياه وصعوبة الحصول عليها من باطن الأرض. ويبدأ الاستقرار القلق المأساوى فى هذا الموقع الجديد ولكن لا يتوقف الأهالى عن المطالبة بحقوق جديدة. وتبدأ حملة العرائض من جديد باسم منكوبى التعلية الثانية يطالبون فيها بما يتيح لهم مواجهة الصحراء التى تحيط بهم من كل جانب.

والرواية لا تنتهى بنا عند هذا الحد، بل يبدأ ما يشبه التذييل الأخير. فى هذا التذييل الأخير تنشغل الرواية بمسألة سفر حامد الراوى الذى كبر مع الأحداث ليتعلم فى المدرسة الابتدائية فى الدر. وتنجح عريضة «منكوبى التعلية» فى إعفائه من شرط السن، ويعود إلى مواصلة دراسته فى المدرسة بعد أن كان قد طرد منها. ولهذا تنتهى الرواية وحامد يمتطى ظهر ركوبته منطلقا فى الطريق العام إلى المدرسة الابتدائية فى الدر. وهكذا كما ذكرنا من قبل تتحرر الشمندورة فى النهاية من قيودها فى شخص حامد، بفضل النضال الجماعى، والتمسك بحق المعرفة والتعليم، الذى هو طريق التحرر والخلاص من التخلف والامتهان والإحساس بالدونية.

وهكذا تبدأ الرواية «بالنحن» الجماعية، وتنتهى «بالأنا» الفردية تغذ السير فى الطريق العام، طريق المجتمع الأكبر خروجا من المجتمع الضيق المغلق.

على أنها ليست «الأنا» الفردية المفارقة لتراث الجماعة، وإنما هى الأنا الفردية التى انتصرت بفضل وعى جماعى، ونضال جماعى.

وتحرر الأنا الفردية بالتعليم، هو على النقيض من خروج «الأنا الفردية» من الجماعة خروجاً مكانياً فحسب للخدمة المتدنية فى المجتمع الأكبر مما يعنى تكريس العزلة والانغلاق، والاستغلال والتخلف. وما أكثر التأكيد فى مواضع مختلفة من الرواية على ضرورة التعليم، والعمل على

فتح أبوابه للأجيال الجديدة كطريق للتحرر والكرامة. وتكاد أن تكون هذه هى الرحلة الكبرى للرواية ـ كما سبق أن أشرت ـ فالرواية لا تسعى فقط إلى مجرد تسجيل إحتجاجى على ماأصاب أهالى النوبة من ظلم بالغ وما تحملوه من تضحيات كبيرة لتحقيق كمشروع تعميرى كبير لمصلحة مصر كلها، ولا تسعى فقط كذلك إلى تأكيد الهوية المكانية والمجتمعية والتاريخية التراثية للمجتمع النوبى فى إطار المواطنة المصرية، وإنما تحمل كذلك رسالة التعليم والمعرفة لكل النوبيين، بل للمصريين عامة، باعتبارهما طريق التحرر من التخلف والدونية، وطريق المشاركة الفاعلة الإيجابية فى تنمية وتطوير وتجديد الوطن الكبير فى مختلف جوانبه السياسية والاجتماعية والتراثية والثقافية والحياتية عامة.

ولعل هذا هو الطريق نفسه الذى أختطه محمد خليل قاسم لنفسه. لقد جاهد من أجل أن يواصل طريق تعليمه، واستطاع بهذا أن يخرج من حدود مجتمعه المغلق، دون أن يفقد خصوصيته التراثية، بل راح يغنيها ويخصبها باندماجه فى المجتمع المصرى الكبير، وانخراطه فى معارك التحرر الوطنى والتقدم الاجتماعى والوحدة القومية العربية والتحرر الإنسانى الشامل من التخلف والاستغلال والتبعية والاغتراب والقمع والاستبداد والاستعمار والصهيونية والعنصرية والانغلاق متسلحا بالفكر الاشتراكى العلمى المستنير.

إن رواية الشمندورة رغم موضوعها الخاص المحدد، هى تعبير عن هذه الرؤية الإنسانية الشاملة، ولهذا فهى رواية ذات خصوصية متميزة فى أدبنا العربى الحديث كما قلنا فى البداية .

إنها تجمع بين الخاص والعام، بين الوطنى والقومى والإنسانى، بين التسجيلى والشعرى، بين التقريرى والرمزى، بين التفاصيل الصغيرة والرؤية

الشاملة بين المحنة القاسية والشموخ الإنسانى، بين شراسة الواقع وعطر العاطفة الإنسانية الزاخرة بالوداعة والطيبة والصدق والشجاعة ومحبة الجمال والحياة، تجمع بين رصانة اللغة وشفافيتها الصافية الموحية.

هذه هى الشمندورة الرواية التى أبدعها محمد خليل قاسم، أما الشمندورة الرمز، فما تزال تعاني قسوة قيودها، وما تزال تواصل نضالها من أجل الحق والعدل والحرية، وهذا هو معنى أن نعيد قراءة الشمندورة الرواية وأن نجدد دراستها واستلهامها فى حياتنا...

وتحية للذكرى المتجددة للمناضل والفنان المبدع محمد خليل قاسم.

قراءة لمسرحية «منمنمات تاريخية»
لـ سعد الله ونّوس

في كل أزمة مجتمعية أو حضارية عامة، تتحول خبرة التاريخ في ماضيه البعيد أو القريب، إلى مدخل مرجعي لقراءة الحاضر والتعامل معه، تكريساً للحاضر في ضوء هذا الماضي وإضفاء لمشروعية ماضوية عليه تبلغ أحياناً حد القداسة، أو تعميقاً للوعي العقلاني التاريخي به وتجاوزه تجاوزا نقدياً إبداعياً. نجد هذا في مختلف التجليات السياسية والاجتماعية والفكرية والأدبية والفنية والثقافية عامة، في لحظات الأزمات والتحولات التاريخية الكبرى.

وما أكثر الأمثلة على ذلك في رحلة المجاهدات والتحولات المعلقة المجهضة لنهضتنا العربية الحديثة، التي تعبر عنها تعبيراً بليغاً ثقافتنا العربية الحديثة والمعاصرة، فكراً وشعراً وقصة ورواية ومسرحاً. بل لعلنا نجد في مسرحنا العربي المعاصر بوجه خاص ما يختار إرادة هذه العودة إلى الماضي اختياراً مخططاً في بنيته الفنية، بحثاً عن إضاءة نموذجية للحاضر أو عن مرجعية نقدية له.

وأشير بشكل محدد إلى واحدة من أجمل وأعمق المسرحيات في

أدبنا المعاصر هى مسرحية «باب الفتوح» لمحمود دياب.

تبدأ هذه المسرحية بعدد من الفتيات والفتيان يتساءلون عن مخرج من الأزمة التى تجتاح الواقع العربى، فينتهون إلى ضرورة البحث عن إجابة فى التاريخ، فيختارون فترة من فتراته يعودون إليها، فلعلهم يجدون فيها بطلاً يحتذى به، ويجيب لهم على أسئلة الواقع العصية.

ولكنهم فى الحقيقة لا يعودون إلى الماضى بعودتهم إليه فى المسرحية، بقدر ما يعمقون بهذه العودة، وعيهم التاريخى النقدى بحاضرهم ويستشرفون بهذا مخرجًا نضاليًا واعيًا من أزمتهم. ولعل أبرز ما يميز هذه المسرحية من حيث الدلالة هى رؤيتها النقدية لنموذج من النماذج الأقنومية شبه المقدسة فى تاريخنا هو صلاح الدين الأيوبى.

ولا أكاد أجد فى تراثنا المسرحى المعاصر نموذجًا آخر ارتفع إلى هذا المستوى المسرحى الرائع لمسرحية «باب الفتوح» ـ وعيًا عقلانيًا بالتاريخ ونقدًا إبداعيًا له ـ مثل مسرحية «منمنمات تاريخية» لسعد الله ونّوس، التى استأنف بها مرحلة جديدة متميزة من إبداعه المسرحى، والتى تضمنت ـ فيما تضمنت ـ رؤية نقدية كذلك لعالم من العلماء ذوى المكانة الرفيعة فى تراثنا الفكرى هو عبد الرحمن بن خلدون.

تتألف مسرحية «منمنمات تاريخية» من ثلاث لوحات أو منمنمات تتشكل من بنية مزدوجة تجمع بين نصوص تاريخية حقيقية أو أقرب إلى الحقيقة، تبدأ وتتقاطع معها المسرحية طوال منمنماتها الثلاث. فعقب كل نص تاريخى أكثر من تفصيل مسرحى متخيل هو تشخيص أو شخصنة عينية للدلالة العامة التى يحتويها النص، وقد يعقب التفصيل أحيانًا نص تاريخى أو شبه تاريخى يكاد يكون تأكيدًا أو تتويجًا أو امتدادًا للتفصيل المشخصن. وهذا ما يجعل من هذه المسرحية نصًا إبداعيًا ونصًا تاريخيًا فى

وقت واحد مما يسمح بقراءته قراءة أدبية وقراءة أخرى فكرية.

والمنمنمات واللوحات الثلاث فى البنية العامة للمسرحية هى متابعة تاريخية مشخصنة لجدلية المقاومة والسقوط لمدينة دمشق ـ موقعًا وقيمًا ومواقف وأفكارًا ـ فى مواجهة الغزو التترى بقيادة تيمورلنك. ولهذا تكاد المواقف الفكرية والقيمية أن تشكل البنية الأساسية للنسيج الدرامى للمسرحية وليست الأحداث الواقعية، وإن تكن هذه المواقف هى ردود فعل مختلفة للحدث المحورى وهو الغزو التترى، فضلاً عن أحداث أخرى ثانوية هى تفريع من هذا الحدث المحورى.

ولهذا فهى مسرحية ذات أطروحة فكرية بامتياز، وإن لم تثقل أطروحتها الفكرية الجهيرة حيويتها الجمالية الفنية، وذلك بفضل العديد من السمات التعبيرية لعل من أبرزها ثلاثة ثوابت أو أطر رمزية.

أول هذه الثوابت هو نهر بردى. فالمسرحية تبدأ ومياه نهر بردى فى غاية الضحالة ثم لا يلبث أن يقوى جريان مائه ويرتفع عندما تتحرك جيوش السلطان فرج بن برقوق من مصر للتصدى للعدوان التترى، وتظل ترتفع المياه وتقوى حتى آخر سطر فيها الذى يقول بالحرف الواحد «وكان الماء يتدفق فى بردى بزيادة وشدة لم تعهدها دمشق من سنوات طوال». وهنا تكمن مفارقة رمزية دالة. فازدياد مياه النهر وشدتها ترتفع متوازية مع مجىء السلطان على رأس جيشه، ولكنها تواصل ارتفاعها وشدتها رغم نكوص السلطان بجيشه وعودته إلى مصر لحماية عرشه هناك، ورغم ما أخذ يتوالى على دمشق من هزائم وانهيار واستسلام علمائها وأعيانها وسقوطها وسبى سكانها وحرق مبانيها! إنه فى تقديرى الرمز المتصاعد الدال على استمرار دمشق وانتصارها فى النهاية رغم هزيمتها الآنية. إن الطبيعة هنا تعلن انتصار التاريخ فى النهاية. أما الثابت أو الإطار الرمزى الثانى الذى يتابعنا منذ بداية

المسرحية حتى نهايتها فهو شعبان المجذوب الذى يلبس أسمالا بالية، مكرراً كلماته التى لا تتغير مناديًا على أمه، معبراً دائمًا على أنه خائف فزع، جوعان عطشان. وتأتى كلماته دائمًا فى لحظات معينة من المسرحية هى لحظات استحكام الأزمة، أو التسليم أو الهزائم. على أنه رغم هذا الجوع وهذا العطش ما يكاد يسمع من رجل قادم من مذابح تيمورلنك فى حلب هو وابنته بأنه جوعان حتى يخرج من كيسه رغيفًا وسفرجلة ويعطيهما للرجل. إن هذا العطش إلى الماء، إلى ثدى أمه، إلى الحنان، الذى يلاحقنا به شعبان طوال المسرحية، وهذا السخاء الإنسانى الذى أبداه للرجل الغريب، يكاد يتوازى ويتكامل رمزيًا مع هذا الماء الذى يزداد تدفقًا وارتفاعا فى نهر بردى مع ازدياد دمشق انهياراً وسقوطًا.

أما الثابت أو الإطار الرمزى الثالث فهو الفتاة الخرساء، ابنة الرجل القادم من حلب والذى يبيعها بعد ذلك إلى التاجر الجشع دلامة عجزاً منه عن إطعامها وإطعام نفسه. يسميها دلامة ريحانة. إنها فى البداية خرساء لا تكاد تنطق إلا بالتأتاة غير الواضحة الدلالة، بتأثير ما شاهدته وعانته مع أبيها فى حلب على يد التتار. وهى تقاوم محاولة دلامة اغتصابها، وتقاومه دائمًا بعد اعتدائه عليها ومع هذه المقاومة تتضح أكثر فأكثر كلماتها وترتفع شيئًا فشيئا قدرتها على الإفصاح، والكلام. ونستبين فى النهاية ما تقول: تتر... تتار . إنها تكاد تنطق بحكمة المسرحية كلها! فالتتار ليسوا وحدهم هم التتار، بل الكل تتار. دلامة تتار، أبوها الذى باعها تتار، قومها تتار، والتتار تتار! وهكذا يكاد يتوازى تحولها من حالة الخرس فى البداية إلى النطق والمقاومة والإفصاح عن حقيقة العدو مع تحرك مياه نهر بردى، من الضحالة إلى الجريان والتدفق! وتلتقى ريحانة مع شعبان المجذوب، ولاتنسى أنه أعطى أباها وأعطاها رغيفًا وسفرجلة، تحمل إليه صرة مليئة بالطعام، وتطعمه بيدها، فيبكى شعبان وهى تقول له: كلهم تتار يا شعبان. ذبحونا. أنا

وأنت غريبان. إنهما الشعب المستغل المهان من الأطراف جميعاً. ويدس شعبان رأسه فى صدرها وهى تملس على شعره بحنان. لقد وجد فيها أمه، والتقى بهما وعيان تلقائيـان صادقان. إن شعبان وريحانة ونهر بردى هم الرمــوز الثلاثة البسيطة التى تعبر بشفافيــة وتلقائية وإيجابية عن الوعى الصامت بمأساة سقوط دمشق وتطلعها المقاوم إلى تجاوزها. ولعل هذه الرموز الثلاثة هى التى أسهمت فى تحقيق هذا الرفيف الشعرى الفنى العميق فى المسرحية بالإضافة إلى بعض اللحظات الدرامية القاسية والبطولية الأخرى فى المسرحية، مع لغة المسرحية وحواراتها الرفيعة الرصينة الحارة المتدفقة التى شكلت الحس التاريخى العريق الجميل للمسرحية.

على أننا لم نبدأ بعد بقراءة المسرحية. لعلنا أشرنا فحسب إلى بعض مفاتيحها الفنية والدلالية العامة. فالمسرحية ـ كما ذكرنا من قبل ـ تغلى بالحوارات والمواقف الفكرية المختلفة، ولهذا فقد يكون مدخلنا الملائم هو شخصياتها المختلفة باختلاف مواقفها من الحدث المحورى فى المسرحية. والمسرحية تسمى كل منمنمة من منمنماتها باسم شخصية من شخصياتها الأساسية. فالأولى باسم الشيخ برهان التاذلى والثانية باسم ولى الله عبد الرحمن بن خلدون والثالثة باسم أزدار أمير القلعة . وهم فى الحقيقة يمثلون ثلاثة مواقف فى المسرحية. على أنه لكل شخصية من هذه الشخصيات شخصية أخرى تكاد تكون نقيضاً لها أو على الأقل على خلاف معها وإن تكن فى إطارها. ولهذا، نجد هناك ثنائية فى الشخصيات الرئيسية، هى ثنائية الشيخ برهان التاذلى والشيخ جمال الدين بن الشرائجى، وثنائية ولى الدين عبد الرحمن بن خلدون وتلميذه شرف الدين، وثنائية الأمير أزدار ونائبه شهاب الدين. وهناك بغير شك شخصيات أخرى ثانوية وهامشية، نشير إليها ـ على أهميتها ـ إشارة سريعة فى النهاية بعد أن ننتهى

من قراءة هذه الثنائيات الأساسية فى المسرحية.

ونبدأ بالشيخ التاذلى، إنه القائد الحقيقى لمسيرة المقاومة فى البداية وبطلها الرمز. والمسرحية تؤسس بطولته على أساس دينى فى المحل الأول، يستلهمه من حلم رأى فيه النبى يقول له: «هذه المدينة عزيزة على قلبى، فانهضوا وحاموا عنها. والذى بعثنى رسولاً وأسكننى جنته، لن تقوم لكم قائمة إذا دخل عدوى تيمور» إنه تكليف دينى له يقوم بإبلاغه للناس، فيعبئهم بفضله ويقود المقاومة بتفان بطولى حتى يستشهد، متأهبًا للشهادة ساعيًا إليها راضيًا مرضيًا فى نهاية المنمنمة الأولى، على أنه وهو يدرك نهايته لا يتردد فى الاعتراف بتخلى العلماء عن واجبهم الدينى وتعلقهم بزينة الدنيا ومفاسدها ومناصبها على حساب الواجب والحق والعلم والشرف دون أن يبرئ نفسه من ذلك، بل يعترف باقترافه، بما يكاد يوحى بأن هذا الرزء الذى منيت به دمشق وهذه الهزيمة المتوقعة إنما هى نتيجة لتخلى العلماء وانحرافهم عن الطريق المستقيم. على أن هذا الموقف البطولى للشيخ التازلى سواء من حيث السلوك العملى والنقد الذاتى نجده ملتبسًا مع موقفه من الشيخ الجليل جمال الدين بن الشرائجى. كلاهما يتحرك فى إطار الدين ولكن ما أشد الاختلاف فى الرؤية بينهما. فالشيخ التاذلى يتهمه بالضلال والكفر لأنه يخوض فى «القدر» ويتعاطى مقالات الكفار، ويحتفظ بكتبهم من أمثال القاضى عبد الجبار وابن رشد. وتهمة الشرائجى فى الحقيقة هى أنه رجل عقلانى يقول بأن الإنسان مخير وحر، وأنه لا يجوز أن يكفر المرء إذا عزز الإيمان بآيات العقل. وهذا ما يراه الشيخ التاذلى ضلالاً وكفرًا. ويأمر بضرب الشيخ الشرائجى حتى تكسر كبرياؤه ويلقى به فى سجن القلعة. وهكذا نجد بين الشيخ التاذلى والشيخ الشرائجى هذه الثنائية فى إطار الدين نفسه، مع غلبة الجانب السلفى الجامد على الجانب العقلانى المتفتح، مما تكاد المسرحية أن توحى بأن هذا هو سبب أساسى

من أسباب الهزيمة [التى تتسمى بها هذه المنمنمة الأولى كمرادف لاسم الشيخ التاذلى]. فضلاً عن أسباب أخرى لعل من أبرزها تخلى السلطان ابن برقوق عن المعركة واختياره العودة إلى مصر للدفاع عن عرشه.

ونلتقى فى نهاية المسرحية بالشيخ الشرائجى عندما تم استيلاء التتر على القلعة وقد أخذه الجنود إلى تيمور الذى يتعرف على حقيقته من جلسائه. فيأمر بجلده وصلبه. وكان بين جلسائه علماء مسلمون ما تصدى واحد منهم للدفاع عنه. وكان بين هؤلاء العلماء ولى الدين عبد الرحمن بن خلدون.

وهكذا ننتقل إلى المنمنمة الثانية المسماة باسم عبد الرحمن بن خلدون وبعنوان ثانوى هو «محنة العلم». وبهذه المنمنمة ننتقل من الثنائية المضادة داخل الفكر الدينى إلى ثنائية مضادة أخرى داخل الفكر العقلانى أو العلمى تحديداً.

على أننا كنا قد التقينا فى المسرحية بعبد الرحمن بن خلدون فى التفصيل الثامن من المنمنمة الأولى. فلقد جاء من مصر فى إطار رحلة السلطان بن برقوق من مصر، ولكنه لم يرجع معه. ونزل ضيفاً ـ فى المسرحية ـ على بيت التاذلى ومنذ اللحظة الأولى التى نلتقى فيها مع ابن خلدون تبرز لنا ملامحه الشخصية والفكرية التى ترسمها له المسرحية. فهو يجلس ليملى على تلميذه شرف الدين. ولعل هذه التسمية لتلميذه أن تكون لها دلالتها التى قصدت إليها المسرحية. فيما سوف يتضح لنا من اختلاف شديد بينهما بشأن مفهوم العلم والسلوك العلمى. إن ابن خلدون يملى أحداث ما يجرى من عدوان تترى على دمشق، فيلاحظ تلميذه أنه لايسمى تيمورلنك السجل الحافل بالجرائم البشعة التى ارتكبها بالكافر اللعين، بل يسميه بالأمير رغم المذابح التى يرتكبها تيمور ضد السكان.

وهنا تبرز المسرحية لنا من خلال حوار ابن خلدون مع تلميذه موقفه الحيادى أو التقنى إزاء كتابة التاريخ. ولهذا نراه ـ وهو فى بيت التاذلى ينتقد موقفه من تيمور ويتهمه بأنه رجل فيه لوثة. وإلى جانب هذا الموقف الفكرى نجد المسرحية فى هذا الموضع تكاد تغمز بسلوكه عندما يمتدح ابنة التاذلى التى أصرت ـ إكرامًا له ـ على أن تمسح قدميه بالماء الساخن قائلاً بعد انصرافها «لايضاهى جمال قوامها إلا رشاقة يديها» وهى إشارة ترمز إلى ماينسب إلى ابن خلدون من حب للمجون.

على أننا فى المنمنمة الثانية المسماة باسمه نتبين بوضوح ساطع ملامحه الأخلاقية والفكرية. فنحن نلتقى به فى هذه المنمنمة الثانية فى تفصيلها الأول فى بيت الشيخ التاذلى بعد استشهاده. فنعرف أن ابن خلدون لم يحضر جنازة التاذلى، بدعوى أن وعكة منعته، بل لم يبادر بكلمة عزاء لأسرته التى يسكن فى بيتها وترعاه.ثم لانلبث فى الفصل الثالث من هذه المنمنمة أن نتبين بتحديد كامل موقفه من الغزو التترى «فصبغة الدين حالت، وعصبية العرب زالت، والجهاد لم يعد ممكنًا»، «وهو لم يأت إلى دمشق مقاتلا بل عالمًا يسجل الأحداث ويصفى زبدتها وعبرتها» بل يتهم التاذلى بالجنون والكذب. وعندما يسأله تلميذه شرف الدين: «هل يجوز أن يسلك العالم إزاء المحنة التى تصيب قومه وبلاده مسلك الحياد. هل هذامن شروط العلم ونزاهته؟» يرد عليه فى التفصيل السادس فى سكنه الذى انتقل إليه فى المدرسة العادلية، وهو يتأهب للتدلى من السور للقاء تيمور حاملاً إليه بعض الهدايا سفيرًا إليه باسم علماء دمشق وأعيانها، عارضًا عليه التسليم بالأمان بلا مقاومة. يقول لتلميذه «إن ابن خلدون الإنسان ليس محايداً ولكنه واقعى يعرف قوانين الأحداث ومجراها» «فنحن فى زمن الانقباض (....) وكأنما نادى لسان الكون فى العالم بالخمول والانقباض فبادر بالإجابة. تبدلت الأحوال وتبدل الخلق (...)

فاحتاج لهذا العهد من يدون هذا الجديد. وهذاما أخذت نفسى به» ولهذا فليست مهمته كعالم أن ينير للناس ضوءاً أو يخرج بهم من الإنحطاط كما يطالبه تلميذه بل مهمة العالم أن يحلل الواقع كما هو، ويكشف كيفيات الأحداث وأسبابها العميقة. فللعمران ـ كما يقول ـ قوانين ثابتة ومطردة كتلك التى تحكم الفصول فى تعاقبها والليل والنهار فى اختلافهما. ولهذا لا سبيل إلى تغييرها بالوعى والإرشاد أو يمكن إقامتها بالتمنى والأحلام.

ويرد عليه تلميذه شرف الدين «كلما قرأت فصلاً من فصول المقدمة» (وهى التى تستقى منها المسرحية أغلب كلمات هذه الأسطر السابقة على لسان ابن خلدون) شعرت بالانقباض وأدركنى اليأس. «إذا كانت ظواهرالعمران لا تحدث باختيار ولا يبقى لهم إلا الخمول والجريان مع هذه الدورة الجبارة، التى تدور بهم من البزوغ إلى التلاشى والموت» ثم يسأله تلميذه «لماذا لا تقيم وزنًا لجموع الناس ومايمكن أن يفعلوا إذا وحدت بينهم فكرة ومصلحة وانعقد لهم عزم وإرادة».

ولكن ابن خلدون لا يرى بديلاً عن العصبية والشوكة. فصيلة الدم والنسب مع إرادة الاستيلاء والقوة هى أصل الدول ومحرك الجماعات والأمم. ويعترف لتلميذه: «طوال حياتى وأنا أعاشر وأخدم أمراء وسلاطين ناقصين، لاتتوفر لهم من شروط الإمارة أو الملك إلا أقلها والآن تتوافر الفرصة كى ألتقى الملك على الطبيعة، فهل أضيعها» والمقصود بالملك على الطبيعة هنا، الملك الذى يتأسس على القوانين الطبيعية، أى العصبية والقوة. ثم نلتقى بعبد الرحمن بن خلدون مرة أخرى هو وتلميذه بعد عودته من لقائه بتيمور وقد أخذ يملى على تلميذه تفاصيل هذا اللقاء. ويعترف له بأن تيمورلنك طلب منه أن يكتب عن له بلاد المغرب كلها أقاصيها وأدانيها، وأنه سوف يفعل ذلك. فيثور شرف الدين ويقول له إنه بهذا يقدم المخطط الذى يحتاجه لغزو المغرب وأن هذا تواطؤ. ويتهمه بالتنكر لوطنه

وأصله وأصدقائه ويقدم للعدو المخطط الذى يحتاجه ليخرب الأوطان ويقول له «لا أريد علماً هو العلم إذا كان لايشغله مصير وطنى وشعبى ومستقبلى» ويقرر شرف الدين أن يفارق ابن خلدون وأن ينضم إلى أهل القلعة الصامدة. وقبل أن تختتم هذه المنمنمة الثانية كلمتها نجد الممثل الذى يمثل دور التلميذ يخرج من دوره «كما فعلت الشخصيات الأخرى فى بعض المواضع» ويسأل ابن خلدون ماذا سيقول عنك التاريخ ياسيدى. هنا يخرج الممثل الذى يمثل دور ابن خلدون ويجيب «لن يذكر التاريخ إلا العلم الذى أبدعته والكتاب الذى وضعته، أما هذه الأحداث والمواقف العابرة، فلن يذكرها أو يهتم بها إلا موسوس مثلك ومثل كاتب هذه الرواية» ولكن الملاحظ أن الممثل لم يباعد هنا ـ كما فعل غيره فى مواضع أخرى من المسرحية ـ بينه وبين شخصية ابن خلدون التى يمثلها ويتحدث عنها بل استمر يتحدث باسمها ويخاطب بها شرف الدين الشخصية المسرحية أى لم تتحقق أى مباعدة.

لن نلتقى بابن خلدون فى المسرحية بعد ذلك إلا مرتين عابرتين فى المنمنمة الأخيرة، مرة وهو يتأهب مع تلميذه شرف الدين للرحيل والعودة إلى مصر بعد أن أنقذه ابن خلدون من السجن بعد سقوط القلعة بتدخله لدى تيمور لنك. أما اللقاء الأخير فنعرفه عن طريق التفصيل الأخير الذى يجئ على لسان الشرائجى أنه قد صدر حكم تيمور عليه بالجلد والصلب «وكان يجلس عند قدميه نفر من علماء المسلمين عرفت منهم الشيخ محيى الدين بن العز اوالشيخ عبد الرحمن بن خلدون».

هذه هى الصورة التى تقدمها المسرحية لابن خلدون وهى صورة تستند إلى أسانيد وثائقية من بعض كلماته وأفكاره فى «المقدمة» ومن سلوكه فى كتابة «التعريف بابن خلدون فى رحلته شرقا وغربا» وهى فى إطار المسرحية تحمل دلالة معينة تغذى الدلالة العامة للمسرحية. فهى

تقدم نموذجًا للعالم المحايد التقنى الذى تهمه المعرفة فى ذاتها دون أن يلتزم بموقف إنسانى مؤسس عليها، والذى يتناقض علمه مع سلوكه الأخلاقى فضلاً عن انشغاله بنفسه ومصالحه ومتعته الخاصة ولا تهمه أحزان الناس ومآسيهم. إلى جانب أن رؤيته للعلم هى رؤية تقوم على سيادة قوانين عمياء وحتمية مطلقة خالية من إرادة الإنسان وخاصة الإنسان الفرد ومن قدرته على التدبير والتغيير.

وفى مواجهة هذه الصورة كما رأينا هناك صورة شرف الدين الذى يدافع عن العلم الملتزم بقضايا الإنسان الذى يرفض هذه الرؤية الميكانيكية الحتمية للعلم واستعلاءها على مصالح الناس ومشاعرهم وغاياتهم وإراداتهم الحرة. ونستطيع أن نتبين فى هذه الثنائية بين ابن خلدون وشرف الدين التى تقوم فى إطار العلم وجهاً نقيضاً للثنائية بين التاذلى والشرائجى التى تقوم فى إطار الدين كما سبق أن أشرنا.

بل نستطيع أن نتبين فى المفهوم العلمى الجامد أو «العلماوى» الميكانيكى الخالى من الإرادة الإنسانية عند ابن خلدون كما قدمته المسرحية أنه هو نفسه معكوس المفهوم الدينى النقلى السلفى الجامد الرافض للعقلانية عند التاذلى كما قدمته المسرحية كذلك. وأن كليهما مسئول مسئولية مشتركة عن الهزيمة رغم اختلاف رؤيتهما!.

ألسنا نجد فى هذا التقابل المعكوس وهذه المسئولية المشتركة بين موقف كل من التاذلى وابن خلدون فى المسرحية، تعبيراً إيحائياً رمزيًا عن التقابل المعكوس والمسئولية المشتركة فى فكرنا السياسى العربى المعاصر، بين الحركة الأصولية السياسية فى توجهاتها المتعصبة والجامدة، والحركة العلماوية ـ القومية واليسارية على السواء ـ فى توجهاتها المجردة المتعالية عن حركة الواقع ، كما تذهب إلى ذلك بعض التحليلات السياسية

النقدية؟

لعل من الأفضل أن نكتفي بهذا التساؤل حتى نتأمل الثنائية الثالثة في المنمنمة الثالثة والأخيرة بين أزدار أمير القلعة ونائبه شهاب الدين.

ولكنى حريص أن أؤكد فى هذه المرحلة من قراءة المسرحية، أن الحديث عن صورة ابن خلدون هو حديث عن صورته التى صاغتها له هذه المسرحية. فرغم ما فيها الكثير من الصدق فقد تنقصها بعض الأبعاد أو على الأقل قد تحتاج إلى رؤية أشمل.

ولكن الحديث عن هذا سيخرجنا عن بنية المسرحية ودلالتها الذاتية. وبهذا سنؤجله إلى ما بعد الانتهاء من ذلك.

وإذا انتقلنا إلى الشخصية الثالثة. الرئيسية فى المسرحية وهى شخصية أزدار أمير القلعة فأكاد أقول منذ البداية إننا ننتقل إلى موقف ثالث تماماً، لا هو موقف التاذلى الدينى، ولاهو موقف ابن خلدون العقلانى أو العلمى. وإنما ننتقل إلى موقف ثالث يكاد ينوس بين الممكن والحلم.

نلاحظ أولاً أننا ننتقل فى هذه المنمنمة الثالثة إلى أزدار رجل السلطة الذى أصبح الأمر كله بيده بفتوى من الشيخ التاذلى عندما تخلى السلطان عن المعركة وعاد إلى مصر دفاعاً عن عرشه. ولهذا، فبعد أن كان فى البداية عاكفاً على تحصين القلعة انتقل إلى تحصين المدينة كلها. إن أزدار يختلف عن الشخصيتين السابقتين، التاذلى وابن خلدون. إنه رجل عمل وتنفيذ لا رجل فكر. وهو رجل نظام أساساً، رجل الدولة السلطانية التى ينبغى أن تبقى فى زمن الحرب. ولهذا يرفض أن يعطى السلاح لمحمد بن أبى الطيب ورجاله ليشاركوا فى الدفاع عن القلعة والبلد، لأن أبا الطيب هذا كان قد تمرد من قبل على السلطان، ولهذا فهو لا يأمن شره.

وهو يرفض الإفراج عن الشيخ الشرائجى فضلاً عن سجناء آخرين يمكن أن يختاروا المشاركة فى القتال. إنه يرفض كل هذه الاقتراحات التى يقترحها عليه نائبه شهاب الدين [سوف نجد من اسمه هذا نصيباً من فكره، وموقفه، كما كان الحال بالنسبة لاسم شرف الدين تلميذ ابن خلدون.] وأزدار يرد على نائبه قائلاً «نحن ياشهاب الدين [فى الكتاب يا شرف الدين وهو خطأ مطبعى أو لعله مقصود للمماثلة بينه وبين تلميذ ابن خلدون] رمز النظام وقلعته الأخيرة وإن ألغينا السجن وتغاضينا عن العقوبات، إنما نهدم النظام فى جوهره ومن داخله». على أن شهاب الدين لا يصدر فى اقتراحاته عن موقف إجرائى عملى وإنما عن رؤية شاملة مخالفة لرؤية أزدار النظامية العملية. فهو يرى أنه لم يبق شىء من النظام بعد ذهاب السلطان وهروب العساكر السلطانية، ولهذا فهو لا يقاتل من أجل النظام وإنما من أجل ابتكار نظام جديد، هكذا يقول للأمير أزدار ويضيف «يحق لى أن أحلم بأن نظاما جديداً سيولد عن مخاض هذه المحنة» ويفرق بين النظام والأمة، وهو يقاتل من أجل الأمة لا النظام.

ولهذا لا يقترح على الأمير الإفراج عن الشرائجى والمسجونين فحسب بل يقترح عليه السيطرة على المدينة، وقبول المتطوعين من الشباب الذين يريدون المقاومة والقتال حتى لاتنعزل القلعة عن المدينة [أى السلطة عن الناس وقاعدة المجتمع] ويقول للأمير فى النهاية والقلعة على وشك أن تسقط فى أيدى التتار وهما يتأهبان للتسليم فى شموخ وكرامة: «لو أننا حلمنا وجازفنا كما يفعل الشعراء أحيانًا، أما كان يمكن أن يتغير مجرى الأحداث، وأن تكون هذه المأثرة بداية تحول وانبعاث». ويرد عليه الأمير أزدار قائلا: «أعترف أنى ترددت، وخفت أن أجاريك فى الحلم والمجازفة فى أوقات الضعف والانحلال. الأحلام باهظة التكاليف، وكنت أخشى دائما أن نتوه فى الحلم ونضيع الممكن».

وهكذا تعبر المنمنمة الثالثة عن المفارقة بين الممكن الواقعى والحلم المغامر، بين صاحب النظام والشاعر الفنان الذى يسعى للتجاوز والتغيير. وأكاد أرى أن رؤية شهاب الدين الحالمة المغامرة فى المسرحية بالإضافة إلى عقلانية الشرائجى الدينية المتفتحة، وعلمانية شرف الدين الإنسانية هى الثالوث والطريق الأمثل الذى تتبناه المسرحية فى مواجهة أصولية التاذلى السلفية، وعلماوية ابن خلدون النظرية المجردة المتعالية، ونخبوية أزدار الشكلية السلطوية. إنها الثالوث والطريق الأمثل للتصدى للمحنة وتجاوزها، محنة المسرحية ومحنة واقعنا الراهن كذلك!.

وبين ثنائية هذا الثالوث من الشخصيات والمواقف يتحرك فى المسرحية عديد من الشخيات الثانوية التى تشخصن قضاياها الفكرية شخصنة حية: مثل شخصية التاجر دلامة الذى كان من أوائل الداعين إلى الاستسلام دفاعا عن ثرواته ثم أصبح من المقربين للتتار، وإن انتهى به الأمر إلى نهاية فاجعة عندما أرشدت ريحانة التتار [وكلهم تتار] إلى الذهب الذى كان يخفيه. ومثل شخصية ابن مفلح ـ وهو شخصية تاريخية حقيقية ـ الذى كان من أوائل من اتصل بتيمور. وإن انتهى به الأمر فى النهاية إلى التعذيب إلى حد التلف، ويموت معترفًا بخطئه، وخطأ التاجر دلامة وابن خلدون وعلماء السوء الذين زينوا لهم الخطأ: «فلو قاتلنا لما خسرنا ما خسرناه» وخاصة خسارة الدين والقيم والأخلاق. ومثل شخصية مروان وزوجته خديجة وشقيقها أحمد. تردد مروان فى البداية فى المشاركة فى معركة الصمود ثم شارك وسرعان ما تخلى وعاد إلى بيته، على خلاف أحمد الذى كان متحمسًا للصمود، مشاركا فى القتال فى البداية ثم سرعان ما أفضت به الخمر إلى التخلى ثم التردى إلى حد أن يكشف للجنود التتار عما يخفيه مروان زوج أخته من حرير مما أفضى إلى اغتصاب خديجة وذبح مروان. ومثل سعاد ابنة الشيخ التاذلى التى انضوت تحت راية

المقاومة على السور وأحبت وأحبها شرف الدين تلميذا بن خلدون عندما ترك أستاذه وذهب للقتال على السور، وتزوجا زواجاً حميميا طقوسيًا خاصاً فيما بينهما لتنتحر بعد ذلك حتى لا تقع فى أيدى التتار. ومثل ياسمين زوجة الشرائجى التى جعلتها المسرحية عشيقة لصديقه إبراهيم الذى وشى به وكان سببًا فى سجنه، ثم يستيقظ ضميره فيتطهر بالتصدى للعلماء الفاسدين مما أفضى بهم إلى حرق بيته وحرقه حيًا داخل بيته. إلى غير ذلك من شخصيات ثانوية.

وإذا تأملنا هذه الشخصيات جميعاً على اختلافها لوجدناها تجليات وظواهر متنوعة لما كان سائداً فى المجتمع من التباس وفقدان لليقين فضلاً عن الفساد والانحلال والجشع، أى أن عوامل الهزيمة كانت فى البنية الداخلية للمجتمع كذلك. ولعل نموذج زوجة الشرائجى العقلانى العظيم أن تكون رمزا دالاً صارخا على ذلك فى المسرحية.

إلا أن هذه الشخصيات جميعًا كانت كذلك النسيج الحى الذى يضمخ الحوارات الفكرية المجردة بنبضات إنسانية تعمق الحس الدرامى للمسرحية.

والملاحظ أن هذه الشخصيات الثانوية فضلاً عن الشخصيات الرئيسية فى المسرحية كانت جميعاً شخصيات إنسانية حية وليست أنماطاً أو نماذج مجردة.

هذه هى المسرحية فى النهاية، فى قراءتى لها، كوحدة فنية ودلالية ممكنة. ولكن تبقى بعد ذلك قضية الصورة التى رسمتها المسرحية لعبد الرحمن بن خلدون. لا من حيث إنها صورة مسرحية بل من حيث إنها صورة تاريخية حقيقية موثقة وخاصة أن المسرحية استعانت بالعديد من المعطيات السلوكية الواقعية والنصوص الفكرية لعبد الرحمن بن خلدون

الإنسان والمفكر.

وتقديم فكر ابن خلدون أكبر من أن يتسع له هذا الهامش الفكرى على النقد الأدبى للمسرحية. ولهذا سأكتفى بالإشارة السريعة إلى بعض الأمور التى تتعلق بالملامح التى رسمتها المسرحية لابن خلدون بما قد يضىء هذه الملامح. من الناحية الموضوعية إضاءة مختلفة.

الأمر الأول يتعلق بلقاء ابن خلدون بتيمورلنك، إن هذا اللقاء الذى عرضت له المسرحية مستفيدة من كتابه «التعريف» هو اللقاء الفعلى بينهما. إلا أن ابن خلدون كان مشغولا بالكتابة عنه ـ مثل اللقاء به ـ فى كتابه التاريخى الكبير «العبر» فضلا عن الكتابة عن الدور التاريخى البازغ للترك فى المشرق فى هذه المرحلة. فلقد كتب فى «العبر» تاريخا لتيمور يقف عند عام ٧٩٧هـ أى قبل لقائه به. وعندما التقى بيتمور تحدث إليه بما أدهش تيمور. وسأله من أين استقيت هذه الأخبار، فأجابه من التجار الذين لقيتهم فى مصر. المهم أن ابن خلدون كان يتابع تيمورلنك لا متابعة لشخصية تاريخية بارزة فى عصره، وإنما من زاوية رؤية خاصة للتاريخ فى ذلك العصر. وكان يتابع فى كتابه «العبر» الدور التاريخى للترك وبخاصة توجههم إلى المشرق. وكان يرى بحسب نظريته التاريخية التحول التاريخى العام أو ما كان يسميه «بالمباينة بالجملة» أى بحسب تعبيرنا المعاصر «التغيير الجذرى» فهناك مباينة بالجملة فى الأحوال والخلق «كأنما نادى لسان الكون فى العالم بالخمول والانقباض».

وكان هذا يتمثل عنده فى أمرين الأول هو تحول السيادة فى بلاد المغرب من العرب إلى البربر وتحول السيادة فى بلاد المشرق من العرب إلى الترك. فى البداية زحف العرب إلى الأقاليم الشمالية التركية، ثم انتهى الأمر بزحف الترك واستيلائهم على بغداد وزوال سلطة العرب. والتتار فرع

من الترك. والترك كما كان يشخصهم ابن خلدون فى «المقدمة» بدو رحل، تحركهم عصبيتهم القبلية شأن البدو من العرب.

ولهذا فعندما حرص أن يهبط وحده سور القلعة لملاقاة تيمورلنك لم يكن ذلك استجابة فحسب لسؤال تيمور عنه، فقد كان ابن خلدون معروفًا لدى حاشيته من قضاة ومؤرخين وعلماء. ولم يكن كذلك مجرد استجابة لرغبة العلماء الذين كانوا يريدون سفارته لطلب الأمان والاستسلام تخليًا عن واجب الدفاع عن مدينتهم وحرصًا على حماية مصالحهم الخاصة، بل كان كذلك استجابة لنداء هذه النظرية التى يراها فى قوانين التاريخ فى عصره، والتى كان يدرك بمقتضاها أنه لا سبيل إلى مقاومة هذا الزحف التترى بعصبيته البدوية العدوانية. وكان وراء هذا بغير شك الحرص على النجاة بنفسه. وهذا ما نجح فى تحقيقه وعاد إلى مصر. وقد أشارت المسرحية إلى هذا على لسانه، ولكن لم تستخلص منه دلالة موضوعية.

الأمر الثانى أنه قد يكون من التعسف الحكم على مسلك ابن خلدون من زاوية مفاهيم معاصرة مثل الوطنية والولاء والشعب والخيانة إلى غير تلك المفاهيم التى جاءت فى المسرحية على لسان تلميذه شرف الدين. فهذه المفاهيم لم تكن قد برزت آنذاك سياسياً أو اجتماعياً أو ثقافياً. فضلاً عن أن ابن خلدون لم تكن له علاقة ولاء لأى بلد أو تلك السلطة، بعد تجربته ومغامراته البالغة التعقيد فى الأندلس ثم فى بلاد المغرب وأفريقيا «أى تونس» قبل عزلته فى قلعة ابن سلامة لكتابة «المقدمة» ثم استقراره أخيراً فى مصر. فضلاً عن استصغاره لمختلف هؤلاء الحكام والملوك المتصارعين فى عصره. لم يكن يربطه بالفعل ولاء ـ بعد هذه التجربة السياسية التى انغمس فيها ـ لأى من هذه القوى المتصارعة. وإنما أصبح ولاؤه بالفعل للمعرفة التاريخية التى استخلصها من خبرته الحياتية ومن تأملاته الفكرية. ولهذا ـ ثالثا ـ قد لا يكون دقيقاً رغم ذلك إسقاط نموذج

العالم أو المثقف المحايد أو التقنى عليه بالمعنى الذى يستخدمه علم اجتماع الثقافة اليوم. فالواقع أن ابن خلدون كان قد انخرط طوال حياته فى معارك سياسية وولاءات مختلفة ومؤامرات شتى فى هذا العصر ـ القرن الرابع عشر الميلادى ـ الذى كان الصراع فيه صراع مصالح قبلية وسلطوية شخصية قبل أن يكون صراع انتماءات فكرية وقيمية. كان مرحلة انهيار وتفكك. ولهذا انتهى الأمر بابن خلدون بأن أعلن تخليه عن الاشتغال بالسياسة.

وقد لايكون كذلك دقيقًا ـ رابعًا ـ القول بأنه كان صاحب نظرية دورية حتمية فى التاريخ الإنسانى عامة، كما تذهب أغلب الدراسات ومن بينها المسرحية. فالحقيقة أن رؤية ابن خلدون للدورية كانت مقصورة عنده على الخصوصية التاريخية للشمال الأفريقى والأبنية ذات الطابع القبلى والعصبى أساسًا. وهو الموضوع الأساسى لكتابه «العبر» وعندما نخرج إلى خصوصية أرحب تخفت هذه الدورية بل تتلاشى.

فمفهوم الدولة العامة عنده يخرج عن هذا التحديد الدورى الدقيق. ويحدثنا ابن خلدون عن دول أخرى امتدت أعمارها مئات أو آلاف السنين كملك القبط واليونان والرومان وملك الإسلام وحضارة اليمن منذ عهد العمالقة والتبابعة ودولة النبط والفرس إلى غير ذلك.

أما رؤيته للطبائع الخاصة بكل ظاهرة وعلاقات السببية التى تربط الظواهر المختلفة بعضها ببعض، فلا تشكل عند ابن خلدون رؤية سكونية نهائية قدرية للواقع لا مجال فيها للإرادة الإنسانية كما توحى المسرحية، بل على العكس من ذلك تمامًا، فهى تشكل رؤية معرفية موضوعية للواقع تتيح فاعلية الإرادة الإنسانية وإمكانية اختلاف الاختيار الإنسانى، بل الإرادوى كذلك الذى قد يتعارض مع الرؤية الموضوعية للواقع، ولكنه بهذا

التعارض معرض للفشل. إن القضية عنده هى صعوبة تحقيق إصلاح أو تغيير على خلاف ما تقتضيه طبيعة الأوضاع والأحوال، أو على حد تعبيره، طبيعة العمران. وعلى هذا فمن الضرورى خضوع المبادرة الفردية ـ إذا أريد لها النجاح ـ لقوانين العمران وشروطه دون أن يعنى هذا إلغاء المبادرة الفردية. وهذا معنى أن القوة عنده هى أساس الدولة والعمران.

ولعل المثال الذى يمكن أن يوضح لنا ذلك هو تحليل ابن خلدون فى «المقدمة» لمسلك معاوية بن أبى سفيان فى تأسيس دولته. فمعاوية فى رأى ابن خلدون لو خرج على عصبية بنى أمية لوقع فى افتراق الكلمة ولكن جمعها وتأليفها أهم عنده من أى شئ آخر.

أى أنه كان من الممكن أن يفعل هذا ولكنه لم يفعل ذلك إدراكاً منه لقانون العصبية. إن ابن خلدون يقول بالإرادة المحكومة بالمعرفة، والمبنية على إدراك الضرورة التاريخية. ولهذا يختلف ـ كما جاء فى المسرحية ـ مع ما يمكن تسميته بالإرادوية أى الفعل غير المؤسس على معرفة موضوعية. وهنا يضيف ابن خلدون إضافة جادة إلى علاقة العلم بالواقع وعلاقة الحرية بالضرورة وهى إضافة نجد أصولها عند ابن رشد. ولهذا قد يكون من التجنى على ابن خلدون أن نصف موقفه ـ كما جاء فى المسرحية فى العنوان الثانوى للمنمنمة الثانية ـ بأنه محنة العلم.

ولا شك أن المسرحية تسعى لتأكيد معنى جليل هو البعد الاجتماعى والإنسانى للعلم. فهذا هو معنى إدانتها ونقدها لابن خلدون فى الصورة التى رسمتها المسرحية له أو فسرت بها سلوكه ـ بل لعل هذه هى الدلالة العامة النقدية للمسرحية كلها. ولكن هذا كان من الممكن أن يتحقق دون أن يصبح ابن خلدون ـ المفكر الذى يسعى إلى معرفة القوانين الموضوعية للحركة الاجتماعية والسلوك السياسى ـ نموذجا لخيانة العلم،

وسببًا في محنته بل وتشويه صورته الإنسانية والشخصية والأخلاقية، بإسقاط مفاهيم وقيم وسياقات من خارج عصره نحاكمه وندينه بمقتضاها.

وفي تقديري أن هذا كان من الممكن أن يتحقق بالاستفادة بمنهج المباعدة الذى استخدمته المسرحية مع بعض شخصياتها ومن بينهم ابن خلدون، بأن يخرج الممثل عن دوره ليتحدث ـ مثلاً ـ عن أن هذه المسرحية قد تظلم ابن خلدون الحقيقى لأنها تحاكمه بمفاهيم وقيم عصرنا الراهن التى تختلف عن العصر الذى كان يعيش فيه ابن خلدون. يتحدث الممثل بهذا ـ خارجاً عن دوره الخلدونى بدلاً من أن يخرج عن هذا الدور كما حدث فى المسرحية بالفعل يتحدث ـ كما أشرنا من قبل ـ بلسان عبد الرحمن بن خلدون نفسه قائلاً بإن التاريخ لن يذكر هذه الأحداث والمواقف العابرة. لأن المسرحية فى الحقيقة تستعيد هذه الأحداث والمواقف العابرة وتسقط عليها الضوء بل تعيد تفسير علمه وكتبه بمقتضاها!

وإذا كانت المسرحية تحرص على أن تبرز على لسان الفتاة ريحانة «أن كلهم تتار» كما سبق أن أشرنا، وهو معنى يكاد ينطبق على العصر كله، بحكامه وأوضاعه وعلمائه وسياساته وعلاقاته، ألايكون هذا تأكيداً وتفسيراً لمفهوم ابن خلدون نفسه وتقييمه لهذا العصر، وحرصه على ألا يشارك فيه مشاركة سياسية، اكتفاء بتسجيلها على حد قوله فى المسرحية: «فى هذا الغروب الشامل قد تكون قبسة الضوء الوحيدة هى وصف هذا الغروب والشهادة عليه».

لا قداسة لمفكر فى التاريخ. والنقد التاريخى هو أرفع أساليب الوعى الإنسانى العقلانى. ونظرية ابن خلدون فى التاريخ تعرض لها الكثير من المفكرين العرب بالنقد بوضعها فى شروطها التاريخية. ولكن هناك فارقاً

بين هذا وبين تشويه هذا المفكر العقلانى المبدع فى شخصه وسلوكه وفكره وعلمه ووضعه فى نفس مستوى تجار وعلماء مرتزقة أذلاء من أمثال دلامة وابن مفلح وابن العز وغيرهم وخاصة عندما تفرض عليه المسرحية - فى بنيتها المتخيلة - أن يكون شيطانا أخرس فى حضرة تيمورلنك وهو يحكم على نموذج للعقلانية فى المسرحية هو الشرائجى بالجلد والصلب!

على أن ابن خلدون فى الحقيقة لم يلهم بفكره نموذج المثقف المحايد التقنى. بل لعله كان من أكبر الملهمين المساهمين فى المشروع العقلانى للنهضة العربية الحديثة منذ بدايتها. منذ أن قام رفاعة رافع الطهطاوى بطبع «مقدمته»، واستفاد منها خير الدين التونسى فى كتابه «أقوم المسالك» واستلهم مفاهيمها عبد الرحمن الكواكبى وشبلى وشميل ومحمد عبده، ووقف عندها العديد من مفكرينا مواقف مختلفة ذات طابع تنويرى من أمثال طه حسين وساطع الحصرى، وعلى الوردى وناصيف نصار وعزيز العظمة وعلى عبد الواحد وافى وعبد الله شريط وعبد المجيد مزيان وعلى أمليل وعبد القادر جغلول ومحمد طالبى ومحمد عابد الجابرى وغيرهم.

أعترف فى النهاية، أننى خرجت من حدود النقد الأدبى إلى حوار ذى طابع فكرى خالص فرضته على - فى الحقيقة - المسرحية نفسها. ولعل هذا أن يكون بعض فضلها وقيمتها كذلك. فإلى جانب قيمتها الفنية والجمالية والدلالية المتميزة، فهى تتضمن رؤية فكرية نقدية واعية حافزة فى هذه اللحظة الهابطة من واقعنا العربى، تحمل من التفاؤل المناضل وتفجير التساؤلات الواعية الجسور، وإرادة التجاوز والتغيير أكثر مما تحمل من مجرد التشخيص والتقييم لهذا الواقع.

ثلاثية رضوى عاشور

لم يكن اعتباطًا أن تصدر عن دار «الهلال» مسرحية منمنمات تاريخية لسعد الله ونوس فى شهر مارس ١٩٩٤، و«غرناطة» ـ الجزء الأول من ثلاثية روائية ـ لرضوى عاشور فى شهر أبريل من العام نفسه، كأنما هما متتالية أدبية واحدة! فالمسرحية والرواية على السواء تعبران تعبيرا على درجة عالية من الوعى التاريخى والإبداع الفنى عن لحظة مأساوية فى تاريخنا العربى المعاصر نعيشها ونعانيها، وإن كان موضوعهما ـ على اختلافه فى كل منهما ـ يعبر عن لحظة مأساوية كذلك، فى تاريخنا العربى القديم. حقا، ليس هناك مطابقة بين اللحظتين، ولكن... ما أعمق ما فى اللحظة القديمة من درس بليغ يمكن استلهامه فى قراءتنا للحظة الراهنة، وربما فى التصدى لها كذلك!

فى المسرحية يغزو تيمورلنك التترى بلاد الشام على أنقاض مدن وقرى وأهرامات من الجماجم والجثث العربية. وفى الرواية تتفكك الحضارة العربية الإسلامية فى الأندلس وتتساقط منائرها ومنابرها تحت أقدام العدوان الهمجى للقشتاليين الكاثوليك.

وفى حاضرنا تتفكك عرى أمتنا العربية ويزداد تخلفها وتبعيتها حتى تكاد تخرج مرة أخرى من التاريخ. لماذا؟ هذا ما تسعى كل من المسرحية والرواية أن تقوله لنا ببنيتها الفنية الخاصة.

وإذا كانت «منمنمات تاريخية» يغلب على حواريتها الطابع التأملى الفكرى دون أن يقلل هذا من قيمتها الجمالية الرفيعة، فإن ثلاثية «غرناطة – مريمة – الرحيل» يغلب على سردها الفنى الطابع الواقعى الذى ينبض فى كثير من الأحيان برفيف شعرى رومانسى جميل رغم مأساوتيه. وما أعمق ما استعاده فى نفسى هذا الرفيف الشعرى للرواية من بقايا قراءة قديمة لديوان «مجنون إلسا» الذى كرسه «أراجون» لمجد الحضارة العربية ومحنتها فى الأندلس.

ويبدو أن استلهام التاريخ العربى القديم فى أدبنا المعاصر، يستثير – فى أغلب الأحيان – هذه العلاقة المأساوية الحميمة المتماثلة والمتصلة تاريخيًا بين مشرق الحضارة العربية الإسلامية ومغربها. ففى منمنمات تاريخية نلتقى بعبد الرحمن بن خلدون، وهو واحد من أبرز تلاميذ وأعلام الحضارة العربية الإسلامية فى الأندلس والمغرب عامة، وفى «الرحيل» – الجزء الثالث من الثلاثية – يخرج الشيخ الشاطبى من الأندلس فى غمرة محنتها، متجها إلى مصر، ومكة والقدس، ثم يعود إلى قريته «الجعفرية» حاملا خبرة هذه الزيارة المشرقية. والشاطبى فى الرواية، شخصية غير تاريخية، وإن يكن شخصية مستلهمة من الإمام الشاطبى المفكر الأندلسى العقلانى العظيم صاحب كتاب «الموافقات». ولعل هذا يذكرنا كذلك بمسرحية «باب الفتوح» لمحمود دياب. ففى هذه المسرحية يجتمع عدد من الشباب يبحثون فى التاريخ القديم عن لحظة نموذجية يجدون فيها إجابة عن أزمة الواقع الراهن. ويختارون صلاح الدين الأيوبى وهو يحرر القدس، كما يختارون فى مواجهته رجلاً استقدموه بمخيلتهم من الأندلس بعد

سقوط أشبيلية، هو أسامة بن يعقوب حاملاً كتاباً عن خلاصة خبرة الهزيمة العربية فى الأندلس، وبابًا للفتوح إلى النصر. ولكن التجار وأصحاب المصالح حول صلاح الدين يغتالونه ويغتالون خبرته وكلمته بحرق كتابه. وهكذا تنتهى انتصارات صلاح الدين إلى هزيمة جديدة.

ويكاد يكون كتاب «باب الفتوح» هو بطل ثلاثية رضوى عاشور. ليس كتاب أسامة نفسه، ولكن الكتاب ـ الرمز الذى يمثل الشأو العظيم الرائع الذى بلغته الحضارة العربية الإسلامية فى الأندلس قبل سقوطها، ويتضمن السبيل إلى قيامتها وانتصارها من جديد. والثلاثية فى جوهرها ـ كما أرى ـ هى حكاية النضال من أجل حماية هذا «الكتاب الرمز» من همجية القشتاليين. على أن الثلاثية بإحداثها، وإن تكن ذات طابع تاريخى عام، فإنها تتركز فى غرناطة أساسًا، وتعود إليها دائمًا إذا انتقلت إلى مدن أخرى أندلسية مع بعض شخصياتها، أو إذا انتقلت إلى «العالم الجديد» الذى واكب اكتشافه سقوط الحضارة العربية الإسلامية، لنشهد مع «نعيم» أحد شخصيات الرواية مجازر القشتاليين أيضًا التى يقيمونها باسم المسيحية، ضد الهنود الحمر من سكانها الأصليين، أو إذا انتقلت إلى المشرق مع الشيخ الشاطبى ـ كما ذكرنا من قبل. ولكن المحور هو «غرناطة». وسقوط غرناطة هو فى الرواية السقوط الرمز للسقوط الحضارى الشامل. ويكاد هذا التركيز على «غرناطة» أن يجعل من المكان قيمة مركزية كبيرة تفوق الإحساس بالزمان رغم الطابع التاريخى للرواية، كما سوف نرى فيما بعد.

والثلاثية لا تحكى لنا محنة الحضارة العربية الإسلامية خلال أعلامها وشخصياتها اللامعة، ومظاهرها العمرانية البارزة، وإنما فى تجلى هذه المحنة فى تفاصيل الحياة الخاصة لأبنائها البسطاء العاديين، بل فى إطار عائلة واحدة أساسًا هى عائلة أبى جعفر. وهى عائلة بسيطة عادية من حيث المستوى الاجتماعى، وإن تكن ـ رغم تقديمها فى صورة شديدة

الواقعية ـ العائلة الرمز» لحقيقة وجوهر هذه الحضارة. وأبو جعفر صاحب محل لتجليد الكتب فى حى الوراقين فى منطقة البيازين بغرناطة. ولعل عملية تجليد الكتب أن تكون ـ بالمعنى الشامل أى حمايتها وحفظها ـ هى المهمة الرئيسية لعائلة أبى جعفر فى الرواية. فطوال الرواية بأجزائها الثلاثة، منذ بدايتها حتى نهايتها، وخاصة بعد إلغاء القشتاليين لحى الوراقين وحظر تداول الكتاب العربى فضلاً عن الكتابة أو الحديث باللغة العربية أو التسمى بأسماء عربية، تقوم هذه العائلة بالتعاون والتداول بين أجيالها بالنضال من أجل إخفاء الكتب العربية التى فى حوزتها وحمايتها من القشتاليين.

ويصبح هذا النضال من أبرز مظاهر المقاومة القومية، التى لا تقل أهمية عن المقاومة المسلحة ضد العدوان الوحشى القشتالى، إن لم تزد عليها بما تتضمنه من رؤية حضارية مستقبلية.

ولهذا تصبح محرقة الكتب والمصاحف والوثائق العربية التى تيسر للقشتاليين الحصول عليها، قمة المأساة الحضارية التى مات بعدها وبسببها أبو جعفر، والتى كانت تمهيداً لحرق «سليمة» حية فى نهاية الجزء الأول من الثلاثية. وسليمة هى ابنة أبى جعفر والاستمرار الإبداعى لمعركة حماية الكتاب العربى وامتصاص ما فيه من معرفة وحكمة على المستوى النظرى والعملى.

وثلاثية رضوى عاشور هى عملها الأدبى السادس ولعلها أكبر وأنضج أعمالها. فهى امتداد متطور لخبراتها الروائية والقصصية، فضلاً عن رؤيتها السياسية وثقافتها الأدبية، فهى أستاذة للأدب الإنجليزى فى جامعة القاهرة.

وتمتد هذه الثلاثية من عام ١٤٩١ أى منذ إعلان تسليم بنى

الأحمر لغرناطة للملكين الكاثوليكيين فرناندو وإيزابيل حتى عام ١٦٠٩ حين صدر قرار الترحيل الإجبارى لكل العرب الموريسيكيين من الأندلس إلا من تحرص السلطة القشتالية على استبقائهم لمصلحتها. ولهذا فالثلاثية تتحرك عبر تاريخ واقعى من القمع والقهر وفرض التنصير ومحاولة طمس الهوية التراثية واللغوية والدينية والحضارية من ناحية، والمقاومة والتمرد والثورة وحماية التراث والهوية الدينية والقومية من ناحية أخرى. على أن الثلاثية تكتفى ـ فى الأغلب ـ بالإعلام أو الإخبار من بعيد عن الأحداث الكبرى الخاصة بالتمرد والثورة التى تقع خارج غرناطة، وخاصة ذات الطابع العسكرى، وتركز فى نسيج بنيتها على مظاهر المقاومة والتمرد فى الحياة اليومية للبسطاء من الناس فى غرناطة.

فالأغنياء وعلية القوم إما أنهم قبلوا أن يتنصروا وأن يندمجوا فى النظام القشتالى الجديد، وإما أنهم رحلوا بثرواتهم، أما الفقراء فقد تنصروا مظهراً واسمًا، ولكنهم ظلوا يقاومون التنصر والترحيل بالتمسك سراً بهويتهم الإسلامية وبما يمارسونه من طقوس وعادات شعبية فى المأكل والمشرب والاحتفالات الخاصة فى المناسبات الدينية المختلفة. هؤلاء الفقراء البسطاء هم النسيج الحى للثلاثية. ولعله لهذا لم تحرص الثلاثية على إبراز المنجزات والمعالم الكبرى للحضارة العربية الإسلامية فى الأندلس وخاصة فى جانبها الإنتاجى والمعمارى والفكرى والثقافى عامة قبل سقوط «غرناطة» أو «عشية سقوط غرناطة» على حد تعبير عنوان فصل شعرى جميل من فصول «مجنون إلسا». واكتفت الثلاثية بالجانب الدينى والطقوس والعادات الشعبية من هذه الحضارة. على أننا نستشعر هذا الوهج الحضارى الرفيع بشكل رمزى فى طبيعة عمل أبى جعفر كما سبق أن ذكرنا، وفى النضال الدائم لعائلته طوال الرواية للاحتفاظ بالكتب وحمايتها. كما أن الثلاثية تقدم فى جزئها الأول نموذجًا حياً فى شخصية «سليمة»

ابنة أبى جعفر دأبت على قراءة الكتب والاستفادة من بعضها لعلاج المرضى مما أدى إلى اتهامها بممارسة السحر وإلى حرقها. بل أشارت الثلاثية فى هذا الجزء الأول إلى فقرة مطولة من قصة حى بن يقظان لابن طفيل، حاولت «سليمة» بقراءتها أن تجد إجابة عن سؤال الموت عندما ماتت أمها. وهذه الفقرة هى التى يقوم فيها حى بن يقظان بتشريح جثة الظبية بعد موتها، محاولًا أن يكشف كذلك سر الموت، ولعل هذه الإشارة الأخيرة أن تكشف لنا المعنى الرمزى التراثى الدفين وراء قيام «حسن» خطيب «سليمة» ثم زوجها بعد ذلك، بشراء ظبية كهدية زواج لها، واحتفاظ «سليمة» بها وحزنها حزنًا عميقًا عليها عندما ماتت. فالظبية كانت الأم الرءوم لحى بن يقظان، وكانت مصدره الأساسى فى البداية لتنمية خبرته ومعرفته.

وتبدأ «غرناطة» الجزء الأول من الثلاثية، بداية ذات طابع رومانسى رمزى مأساوى ـ فأبو جعفر يرى «صبية عارية بالغة الحسن ميادة القد، ثدياها كأحقاق العاج وشعرها الأسود مرسل يغطى كتفيها وعيناها الواسعتان يزيدهما الحزن اتساعًا فى وجه يزداد شحوبًا». يقوم أبو جعفر بتغطية جسدها بملفه الصوفى ولكنها تواصل مشيتها ولم تسمع سؤاله عن اسمها. وبعد أيام يعرف أنهم وجدوا جثة امرأة عارية تطفو فوق نهرشنيل. وكان قد سمع قبل ذلك بغرق موسى بن أبى غسان فى النهر نفسه وكان ابن أبى غسان يقف بالمرصاد ضد تسليم غرناطة للقشتاليين.

بهذا المدخل تكاد تلخص الرواية بشكل رمزى حكايتها المأساوية كلها. وسوف يطالعنا هذا الأسلوب السردى الرمزى الرومانسى فى أكثر من موضع فى الثلاثية كلها، سواء فى العلاقات والعواطف والمشاعر الإنسانية الحميمة أو فى الإحساس المرهف بالطبيعة.

لانلبث بعد هذا المدخل الرمزى أن نستشعر ونتبين تجسيده الحى في نداء المنادى بأنه قد تم عقد معاهدة لتسليم أبو عبدالله محمد الصغير غرناطة للملكيين الكاثوليكيين فرناندو وإيزابيل بشروطهما المجحفة والمهينة. وتختلف ردود الفعل بين الإقرار بهذا الواقع الجديد وتبريره، وبين الدعوة للمقاومة والصمود والحرب. ويكون أفراد عائلة أبى جعفر كتلة واحدة من الصمود والمقاومة منذ البداية حتى آخر فرد فيها الذى يقول الكلمة الأخيرة للثلاثية. ولقد كان التمسك بالدين وممارسة شعائره فضلاً عن التمسك بالطقوس والعادات الشعبية هما أبرز مظاهر صمودهم ومقاومتهم والاحتفاظ بهويتهم والعصيان السرى للتنصير المفروض عليهم فى مواجهة الهوية المسيحية الكاثوليكية للقوى القشتالية المنتصرة والمتعصبة تعصبًا يبلغ حد الإبادة للمختلفين معهم دينيًا. ولهذا انقسمت الثلاثية من الناحية الدينية إلى معسكرين إسلامى ومسيحى كاثوليكى بينهما ثنائية استبعادية حادة. على أن الثلاثية حرصت على أن تقدم أكثر من صورة للتسامح الدينى الإسلامى، لعل من أبرزها موقف «مريمة» زوجة «حسن» ابن أبى جعفر فى الجزء الأول من الثلاثية، عندما أبصرت فجأة تمثالاً للمسيح فى الكنيسة، فتطلعت إلى الوجه «كان حزينًا وبائسًا يرهقه العذاب، ولا يفصح إلا برأس يميل قليلاً كأنه لايميل (....) قامت «مريمة» وخطت قليلاً خطوتين وجثت على ركبتيها ومدت يدها تلامس القدمين الحافيتين» وأحاطت ساقيه بذراعيها «ومالت برأسها قليلاً وقبلتهما». وسنجد فى الجزء الثالث من الثلاثية صورة أخرى تعبر عن الاختلاف فى الموقف من الدين بين التعصب المطلق عند القشتاليين والتسامح عند المسلمين فى زيارة الشيخ الشاطبى للقدس. فبعد عودته يسأله «على» أحد أحفاد أبى جعفر «هل فى القدس نصارى» فيرد عليه الشيخ قائلا: «فيها من أهل القدس وباقى فلسطين وفيها من أقباط مصر ومن

الأحباش والهنود والسريان واليونان ويأتيها من بلاد الروم كل يوم حجاج (....) وللنصارى فى القدس بطرك مسئول عنهم».

وإذا انتقلنا إلى الجزء الثانى من الثلاثية، فسوف نواصل معايشتنا لعائلة أبى جعفر، التى تكاثرت وتعددت مواقع أفرادها. سنعايش كل ما فى حياتهم من أحزان ومباهج عابرة ومشاكل وتغيرات وماينبثق من هذا كله من مشاعر وأحاسيس ومواقف اجتماعية وعاطفية. على أن هذا الجزء فى مجمله يعبر عن تفاقم القمع والقهر والمهانة والعدوانية التى تمارسها السلطة القشتالية. فيصدر قرار بترحيل من سكان البيازين إلى قرطبة كل من يزيد عمره على أربعة عشر عامًا ويقل عن الستين مع بعض استثناءات محدودة. وتبدأ رحلة الترحيل المضنية سيرًا على الأقدام. وفى مساء اليوم الرابع من الرحلة تسقط «مريمة» إعياء وتموت. ويدفنونها فى الطريق. ومع ازدياد شراسة القشتاليين تنفجر المقاومة المسلحة فى أكثر من مكان وبخاصة فى منطقة البشرات. وتختارلها ملكًا على الأندلس أخذ يقود الثورة فى الجبل تؤازره القرى المختلفة. ولكن القشتاليين يضاعفون من قوتهم وشراستهم مما يفضى إلى قتل الملك العربى الجديد وهزيمة الثورة وقيام القشتاليين بحرق المزروعات وقتل الماشية وأسر النساء وبيعهن فى خشبة المزاد والقيام بمجازر بشعة. وكان «على» قد تمكن من الهروب من طابور الترحيل بعد وفاة «مريمة» يمتطى جواد أحد الحراس وينطلق محاولاً اللحاق بالثوار فى البشرات. ولكن الأمر ينتهى به من جديد إلى «غرناطة» وإلى استقراره فى البيت القديم للعائلة. وهكذا ينتهى بنا الجزء الثانى. إلى فرد واحد فقط من عائلة أبى جعفر يواجه عالما من الدناءة والشراسة والأخطار المحدقة فيسجن لبضع سنوات ويضيع منه البيت، ولم يبق له إلا أن يغادر غرناطة مرة أخرى، ليبدأ بهذا الجزء الثالث والأخير من الثلاثية المسمى بالرحيل.

ولعل هذا الجزء أن يكون امتداداً مباشراً للجزء الثانى لولا انتقال «على» إلى قرية «الجعفرية» وبروز شخصية جديدة هى الشيخ الشاطبى الذى كان وراء تنظيم المقاومة المسلحة. يقيم «على» عنده، يعمل فى الزراعة ويعلم الأطفال الأبجدية العربية. على حين يعلم الشيخ الشاطبى شباب القرية علم الفقه وأصول الدين. على أن هذا الجزء الأخير يمتلئ بعناصر صغيرة عديدة مثل حب «على، لكوثر»، وزواج «كوثر» من مسيحى ثم قتل أسرتها لها بعد قتلهم أختاً لها من قبل، ومثل مساندة العرب بعضهم لبعض عندما يقع بعضهم فى مأزق مع القشتاليين وما أكثر مايحدث ذلك. ولعل من أبرز أحداث هذا الجزء الأخير هو التنظيم الذى كان يقوده الشيخ الشاطبى دعماً للمقاومة، واندلا ع تمرد النجارين والبنائين والنساء والأطفال ضد الضرائب الجديدة التى فرضها الدوق صاحب الأرض، ونجاح هذا التمرد برضوخ الدوق لمطالبهم ومغادرته للقرية، ولكن لا يلبث فى اليوم الرابع لمغادرته أن يقتحم القرية مائة فارس من القشتاليين المسلحين الذين يغادرون القرية «مخلفين وراءهم ثلاثة قتلى وعشرة من الجرحى، ونساء يولول على الشباب الذين اقتادوهم إلى سجن الناحية». على أن الحدث الحاسم الذى تنتهى به الثلاثية هو صدور قرار بترحيل العرب خارج البلاد، و«الموت عقوبة المخالفين». وتبدأ الرحلة الجماعية إلى الميناء فى إطار من الصخب والدموع والغناء والرقص الهستيرى على عكس الترحيلة المحدودة السابقة إلى «قرطبة» التى لم تبرز الرواية ملامحها ومعاناتها الجماعية إلا بشكل تقريرى عام. ويمضى «على» مع الراحلين. على أنه فى اللحظة الأخيرة يتساءل: «لماذا يرحل؟» ويلح عليه السؤال كيف يرحل وهو «لابد أن يعرف معنى الحكاية وتفاصيلها وأيضاً ما فعله الأجداد ولكن ... من أين يأتى الجواب؟. من الأرض الغريبة البعيدة التى يدفعونهم إليها، أم من هنا؟. فلعل الجواب أن يكون مطمورا كالكتب المحفوظة فى صندوق «مريمة»

المطمور تحت التراب؟ وهكذا يقرر فى النهاية أن يبقى فيهرول مبتعداً عن الشاطئ وهو يتمتم «لا وحشة فى قبر مريمة» وهكذا أصبح الوطن، والوجود والحياة وإجابة السؤال هو «قبر مريمة» هو أرض الآباء والأجداد وتراثهم الباقى.

هذه هى الخطوط الرئيسية لثلاثية (غرناطة ـ مريمة ـ الرحيل) لرضوى عاشور. إنها حكاية تلخص تاريخ محنة الموريسكيين، عرب الأندلس، فى لحظة سقوط دولتهم، وحضارتهم، وذلك خلال حياة عائلة عربية تسكن حى البيازين بغرناطة. وهى حكاية تجمع بين التضاريس الخارجية للتاريخ الحقيقى، والعلاقات والأحداث التفصيلية الإنسانية المتخيلة التى تعبر عن التاريخ الباطنى الوجدانى لهذا التاريخ الخارجى.

على أنها تطل فى أكثر من حدث وموقف على واقعنا العربى الراهن وخاصة فيما يتعلق بقضية الصراع العربى الإسرائيلى، لتفجر الإحساس بالخبرة المأساوية المتكررة التى تكشف عن أن العرب لم يقرءوا تاريخهم بعد قراءة صحيحة، وخاصة تاريخ هزائمهم، ولم يتعلموا الدرس. قد نتبين إشارات شبه مباشرة إلى الحاضر العربى عامة والفلسطينى خاصة، كالتنازع بين الفرق العربية المختلفة، واستخدام سلاح الحجارة ضد سلطة المعتدين القشتاليين، وخيانة واستسلام القيادات العليا وأصحاب المصالح الخاصة من الفئات الاجتماعية المتيسرة، وقد تكون الثنائية الاستبعادية الحادة ذات الطابع الدينى فى الثلاثية انعكاسا لرؤية ثنائية استبعادية حادة فى الصراع العربى الإسرائيلى. ولعل أبرزها ما يلخص درس الماضى والحاضر فى الثلاثية هو ماجاء على لسان «روبرتو» قاطع الطريق البطل المتمرد فى حديثه مع «على» «المسألة ياولد أن قادتنا كانوا أصغر منا، وكنا أكبر وأعفى وأقدر لكنهم كانوا القادة انكسروا فانكسرنا»

والثلاثية ـ كما ذكرنا من قبل ـ قد صاغت بنيتها ودلالتها من نسيج الحياة البسيطة العادية ولهذا احتشدت أحيانا بالعديد من التفاصيل الصغيرة فى وصف الأشياء والعادات والطقوس الشعبية وصفا تغلب عليه اللمسة والرؤية الأنثوية، كما كانت الشخصيات النسائية محورا لأبرز الأحداث الرئيسية والثانوية في الثلاثية التى عبرت فى أكثر من موضع فيها عن الأحاسيس الدفينة للمرأة فى علاقاتها الجنسية الحميمة تعبيرا على درجة عالية من الحساسية والحيوية والرصانة معا، مما ضاعف من طابعها السردى الغنائى .

وبرغم الطابع التاريخى العام للثلاثية، فإن بنيتها ليست بنية تراكمية طولية فى الأساس، كما أنها ليست بنية دائرية، وإنما هى أقرب إلى البنية الشبكية التى تتحرك وتنتقل بين عناصرها بشكل عرضى متعدد الاتجاهات، إلى جانب حركتها الطولية غير التراكمية كما أشرنا. فما أكثر ما تقوم بعملية «فلاش باك» تفسيرا وتأويلا للحظة حاضرة. ففى مطلع الثلاثية مثلا وفى غمرة اندفاع الصبية الجميلة العارية إلى الموت غرقا، ما إن يذكر اسم «نعيم» حتى يعود بنا السرد إلى حكاية استخدام أبى جعفر لنعيم هذا ثم ليعود بعد ذلك إلى استكمال حكاية الصبية وهى فى طريقها إلى الموت، وهكذا.

وفضلاً عن ذلك، فإننا لا نكاد نحس فى حركة الرواية بالزمن الحى، بل نتعرف عليه بشكل تسجيلى عام وأحيانًا يتحدد تحديداً دقيقًا، مثل أن يبدأ فصل مثلاً هكذا:

وصل الرجل فى يولية ١٤٩٩ والرواية لا تشعرنا من قبل بأننا كنا فى يونية مثلا أو فى أى لحظة زمنية محددة. بل ما أكثر ما تفاجئنا أحيانا بالقول بأنه قد مضت على «على» مثلا سنتان ونصف وهو فى السجن، أو

أن تفاجئنا بأن «نعيم» قضى عامين فى العالم الجديد أو تفاجئنا بأن «حسن» أصبح جدا لستة أحفاد من بناته الثلاث، بعد فصل واحد تم فيه زواج البنات الثلاث! إلى غير ذلك من أمثلة أخرى مما يفقدنا الإحساس التراكمى الطولى للرواية ويبرز طابعها الشبكى المتعدد الاتجاهات رغم تواصلها التاريخى . ولهذا كما أشرنا من قبل يكاد يسود الحس المكانى أكثر من الحس الزمانى فى الثلاثية....

ولعلنا نلاحظ كذلك فى البنية الداخلية للثلاثية البدء فى كثير من الأحيان بالحديث المجهل عن شىء أو شخص قبل أن نتعرف عليه، كالمثل الذى ضربناه سابقًا الذى يبدأ به فصل هكذا: «وصل الرجل فى يولية ١٤٩٩» دون أن تكون لدينا أى، فكرة عن هذا الرجل الذى سرعان ما نعرفه بعد ذلك ومثل أن نفاجأ بعد أن كنا قد قطعنا شوطًا طويلاً فى الفصل السابع عشر من الجزء الثانى بجملة تقول: «أوصله روبرتو حتى مشارف غرناطة». ونتساءل من هو روبرتو هذا؟ ونعرف بعد بضعة أسطر أنه قاطع طريق يقاوم القشتالين على طريقته. وهكذا فى العديد من الأمثلة. لعله أسلوب فى الكتابة يسعى لإثارة الدهشة والاهتمام رغم - وربما بفضل - مايثيره فى البداية من غموض.

وهكذا تقدم لنا ثلاثية رضوى عاشور لوحة إنسانية ملهمة تجمع بين الوعى التاريخى والرؤية النقدية والبنية الفنية، وتضيف إلى هذا كله أسلوبًا سرديًا له خصوصيته الإبداعية لتشكل بهذا إضافة قيمة إلى الرواية العربية المعاصرة.

«الحب فى المنفى أم منفى فى الحب»

ملاحظات على هامش الحب فى المنفى «لبهاء طاهر»

ما أشد ما تختلف القراءات حول هذه الرواية.. فى ظنى أن سر الاختلاف أن الرواية ثنائية البعد. يكاد أحد البعدين أن يطغى – فى الظاهر – على البعد الآخر. فالرواية فى تقديرى تتشكل من بعد موضوعى وآخر ذاتى يكاد البعد الذاتى ان يكون هو الدلالة الرئيسية الطاغية على ظاهر الرواية وبالتالى على أغلب القراءات لها.

يفسر هذا البعد – عادة – بأنه «الموقف» من البعد الموضوعى، أقول الموقف وليس النتيجة، وإن يكن كل موقف هو نتيجة رد فعل. لكن الموقف فى النهاية هو اختيار ذاتى وتأسيسا على طغيان هذا البعد الذاتى فى قراءة الرواية، تصبح دلالتها الرئيسية هى الفشل المحتوم واليأس القدرى والإحباط والإحساس بالهزيمة وإرادة التخلى والتغرب والانتحار والاستسلام والخيانة.

هى بغير شك قراءة ممكنة بحسب بعض التضاريس الخارجية التى تعبر عنها الحوارات وبعض العلاقات والأحداث والمواقف فى الرواية. وهى قراءة تجعل من الراوى السارد هو بطل الرواية أو الشخصية الأساسية فيها الى

جانب بريجيت وبقية الشخصيات الثانوية التى تختلف وتتفاوت المسافات بينها من حيث عمق العلاقة أو الموقف، على أننا لو تعمقنا وراء هذا البعد الذاتى، وهذه البطولة الذاتية الى البعد الموضوعى لتكشف لنا أن هذا البعد الموضوعى هو جوهر الرواية. بل هو بطلها أو بتعبير آخر هو بطلها الضد Antihero ، فهو المحرك الأساسى لأحداثها ومواقفها، هو الدلالة الجوهرية التى تحملها الرواية إلينا.

أما هذا البعد الموضوعى فهو العالم، عصرنا الراهن كله، وهو بطل الرواية أو بطلها الضد. تكاد هذه الرواية فى تقديرى أن تقدم لنا صورة تسجيلية لعصرنا الراهن، تسجيلا لايقف عند حدود الوصف، إنما يرتفع الى الحكم بالإدانة. إن هذه الرواية حكم بإدانة للعصر، أكثر منها تسجيلا أو تعبيرا عن موقف التخاذل أو اليأس إزاءه.

ولعل الصفحة الأخيرة الملحقة بالرواية التى تسجل المصادر والوثائق الحقيقية لبعض معطيات الرواية أن تكون تأكيدا لذلك. وإن أكدته الرواية ببنيتها نفسها...

ولهذا فالرواية ليست كما يقال سيرة ذاتية للراوى، بل لعلها أن تكون مكدسة بالسير الذاتية والأحداث الخاصة لأغلب شخصياتها، لبريجيت، وللدكتور مولر، لابراهيم الماركسى وليوسف الذى باع نفسه للأمير، ولزوجته إلين ولالبرت الافريقى زوج بريجيت الذى ارتد أخيرا، ولوالد بريجيت بل لوالد وأم ابراهيم، ولدافيديان اليهودى المتعاون معه فى صفقات تجارية ومشروعات مريبة، فضلا عن بيدرو والمواطن الشيلى الهارب من التعذيب بعد مصرع أخيه فريدى، هذا الى جانب شادية مطلقة ابراهيم، منار مطلقة الرواية ابنيه وخالد وهايدا وبرنار الصحفى المتقدم وابنه الذى يتاجر فى السلاح للافريقيين. ليس لأحد من هؤلاء بطولة فردية فى

الرواية، وإن اختلفت وتفاوتت مستويات سيرهم الذاتية وموقفهم من أحداث الرواية. ولهذا فالبطولة فى الرواية أو البطولة الضد فهى للعصر، للعالم فى حالته الراهنة. ولهذا فالرواية هى رواية عصرنا كله، ليست رواية شخص بعينه أو بلد محدد. فالشخصيات فى الرواية تنتسب لاكثر من بلد، ليست لمصر وحدها، وليست لفلسطين وحدها أو للعالم العربى، وكذلك الأحداث والمآسى تنتسب فى الرواية لأكثر من بلد. إنها تنتسب الى مصر، وفلسطين المحتلة وصبرا وشاتيلا وبيروت وبلجيكا وبلغاريا وأسبانيا وروسيا وأفريقيا، وتشيكوسلوفاكيا واندونيسيا والمجر والفيتنام وإيران والعراق وأمريكا والخليج.

والى جانب شخصيات الرواية وأحداثها المتنوعة المواقع والأزمان يبرز أسماء من التراث القومى والسياسى والفكرى والأدبى والنضالى والإنسانى عامة من طرفة بن العبد الى أمل دنقل، الى المتنبى، الى ساطع الحصرى، الى أم صابر، الى جميلة الجزائرية الى لومومبا الى همنجواى الى بيكاسو، الى مالرو الى لوركا الى نيرودا الى جيته الى عبد الناصر، الى السادات الى بيجن.

ولهذا ينعكس هذا التكدس الإنسانى الحدثى فى بنية الرواية. وبرغم أن لكل فصل من فصول الرواية عنوانا، فلن نجد لهذا العنوان فى الفصل إلا إشارة قد تكون أحيانا عابرة أو جزئية داخل الفصل: أما الفصل، وكل فصل فى الرواية فهو حركة عرضية أفقية متحركة بكل ما يتكدس فيها ويتشابك ويتداخل من حكايات وأحداث وحوارات متنوعة. ولهذا لايكاد يستقل أى فصل بشخصية واحدة أو ببلد واحد أو بحدث واحد. بل تتداخل وتتوازى وتتجاور وتتالى أحيانا الأحداث والشخصيات والبلاد فى الحركة العرضية الأفقية للفصل. إنها حركة الى الأمام.. نعم، ولكنها تتحرك بالعالم، لا يحتكر حركته خط أو خيط واحد، بل هو أفق متعدد العناصر متحرك الى الامام، ننتقل بين عناصره دوما بما يمكن أن نطلق عليه ما

تسميه البلاغة بأسلوب الإلتفات.

حقا، إن الفصول تتحرك بالحوار سواد كان مونولوجا، أو ديالوجا، أو ديالوجا مع آخر لا وجود له تاريخا أو فى لحظة المخاطبة فحسب، كما تتحرك بتغير الأمكنة من بلد الى آخر، وتغير الأزمنة والحالات النفسية والمواقف...

على أن الرواية لاتتحرك فحسب بالحوارات التى تحمل أخبارا أو أحداثا أو ذكريات أو مواقف أو بالأمكنة والأزمنة المختلفة. وإنما تتحرك كذلك بالأشجار والزهور، بالأشجار والزهور تمتلئ أغلب صفحات الرواية. وهى أشجار وزهور متكلمة، تتكلم باختلاف لغاتها بين فصلى الصيف والخريف اللذين هما زمن الرواية. هى تتكلم بألوان زهورها، وأوراقها وأغصانها وحالات هذه الزهور والأوراق والأغصان. وأحيانا تخرج من طبيعتها النباتية لتصبح زهورا وقلوبا من حديد فى سور القصر. والى جانب الأشجار والزهور، تتحرك الرواية وتتكلم فى صفحات كثيرة فيها بالأشعار من طرفة بن العبد حتى بابلونيرودا... كما تتحرك وتتكلم بالبجع السابح على سطح البحيرة التى تقوم رقابة كما تقول ألوان الزهور وأوراق الشجر، على أن الرواية تتكلم كذلك عبر هذا كله، بجمالية سردها الذى يرتفع فى بعض المواقف الى أفق الشعر الصافى ذى العمق الدرامى، وهكذا تصبح جمالية السرد نفسه قيمة دلالية للرواية. وإذا تحاورت شخصيات الرواية، وتكلمت الأشجار والزهور والبجع وجماليات السرد، فإن وراء هذا كله، أحداثا موضوعية جساما هى أرضية الرواية وهى بعدها الموضوعى وحقيقتها، ولا تقتصر هذه الأحداث كما يقال أحيانا على فشل التجربة الناصرية القومية، وانتصار الثورة الساداتية المضادة، وأزمة تضعضع التجربة السوفيتية الأممية، وانما تمتد الى أحداث بعينها مثل العدوان الصهيوني على بيروت، ومجازر عين الحلوة وتل الزعتر، وتحول استقلال البلاد الأفريقية الى دكتاتورية

تابعة، وتفاقم العنصرية فى أرقى البلاد الأوروبية، وانتصار الفاشية فى أسبانيا، وأنهار دماء الشيوعيين فى أندونيسيا، وجرائم التعذيب فى شيلى، ومحاولة دفن النفايات الذرية الأوروبية فى الصحراد المصرية، وصمت الصحافة الغربية عن جرائم الصهاينة فى فلسطين، وتحالف المال ضد مصالح الأمة العربية وتواطؤ أمريكا مع القوى الرجعية فى العالم وسعيها للهيمنة، الى غير ذلك، ولكن فى مواجهة ذلك نجد نماذج غربية تقف الى جانب شعوب العالم وقضاياها الوطنية والديمقراطية مثل والد بريجيت الذى شارك فى الحرب الاسبانية، ونراه يتصدى للشباب العنصريين الذى اعتدوا على ابنته وأجهضوا طفلها وبرنار الذى يتبنى طفلا فيتناميا، والذى يتحدى الصمت ويسعى لفضح الجرائم الصهيونية الامريكية، ومثل الأطباء المتطوعون من أنحاء العالم العربى للدفاع عن حقوق الانسان وإدانة التعذيب، والممرضة ماريان اريكسن البلجيكية والصحفى الامريكى رالف وفضحهما للجرائم الصهيونية والتواطؤ الامريكية، فى عين الحلوة وفى تل الزعتر.. الى غير ذلك.

ولهذا فالرواية لاتعبر فى جوهرها ببنيتها وشخصياتها وأحداثها وواقعها الموضوعى التاريخى، عن حب فى الغربة، فالحب فى هذه الرواية هو نفسه الغربة، إنما تعبر عن الغربة فى الحب وليس الحب فى الغربة. فلا مجال لحب حقيقى وفرح حقيقى كما قالت الرواية كذلك وسط هذا العالم الشرس الأكذوبة! فالرواية لاتعبر عن حب فى غربة ولا عن مجرد غربة عن وطن محدد بعينه، ولا حتى عن غربة عن العالم، بل تعبر عن غربة فى العالم وبالعالم، هذا العالم المعاصر، وما أكثر ما عبرت الرواية عن شكواها وإدانتها لهذا العالم، ولعلها عبرت عن ذلك على لسان إحدى شخصياتها تعبيرا ميتافيزيقيا على لسان المتنبى فى بيته المشهور «أطاعن خيلا من فوارسها الدهر». على أن العالم المدان فى الرواية ليس الدهر وليس القدر

كما يقول بعض النقاد بل هو الواقع المحض الذى يتمثل فى الصهيونية والرأسمالية العالمية والهيمنة الأمريكية والأنظمة الرجعية التابعة فى بلدان العالم الثالث وفى مختلف أنحاء عالمنا المعاصر.

وبرغم ما فى الرواية من هزيمة روحية لبعض شخصياتنا، مثل ابراهيم الذى كان يتطلع الى أن يصبح صحفيا، فيتحول الى عميل، ومثل ألبرت المناضل ضد الدكتاتور الافريقى ماسياس، فتدفع به العنصرية فى النمسا الى الاستسلام والعودة الى بلاده خادما لهذا الدكتاتور، ومثل بيدرو المواطن الشيلى الهارب من تعذيب الحكم الدموى فى شيلى الذى يتحول الى تاجر صغير من تجار المخدرات.. فضلا عن حالة العجز العامة عن مواجهة هذا الاخطبوط العالمى الشرس.. إلا أننا نجد فى الرواية نماذج مختلفة، مثل والد بريجيت الذى يناضل للكشف عن الشباب الذين تسببوا فى مقتل طفلها، مثل برنار الذى يتحدى الظلام والتواطؤ السائد ويفضح الجرائم الصهيونية الامريكية، بل نجد الراوى يقول عن ابراهيم أنه مثلى يتشبث بيقينه لكى لاينتهى عالمه، لكى لايضيع الحلم الذى دفعنا فيه ثمنا عمرنا بأكمله. كما نجد الراوى يرضى التعامل، بل نجده يحض ابنته على رفض الطريق الدينى المتعصب الذى سقط فيه أخوها خالد، ويطالبها بممارسة حياتها كما تشاء. نجد ابراهيم فى لبنان يعيش فى قلب الجزيرة لا يتوقف رغم مرضه عن المطالبة بالعمل من أجل فضحها فى مواجهة التعتيم الإعلامى...

ولكن هل يصلح الحب وحده أن يكون شكلا من أشكال المواجهة؟ هذا ما تحاوله بريجيت والراوى، فى النهاية يحاولان بالحب أن يغيبا عن هذا العالم الشرس وأن يعيشا لحظة فرح مقدس، بل تحلم هى بأن تنجب طفلا مستحيلا فى هذا العالم المستحيل. ولكن هيهات لهما ذلك. إن العالم الواقعى، بأحداثه المأساوية المتوالية فضلا عن حرمانهما من

إمكانية العمل، يقف لهما بالمرصاد..

ما الحل.. الانفصال والعودة الى النمسا مواطنها.. أم الانتحار.. ؟. تحاول أن تفرض عليه الانتحار المشترك ولكنه يقاوم السقوط فى الهاوية التى دفعت سيارته إليها معه. تغادره الى بلادها بلا وداع. وهكذا تنتهى الرواية بنا مع الراوى وحده..

لقد رفض الانتحار..

وأصر أن يذهب الى سيد القصر ليصفى حسابه معه.. ولكن الكلاب الشرسة تحمى سيدها منه.. ويعود وحيدا يبحث عن سيارته.. يفقد الطريق إليها فى الظلام.. يقول «لنفسه لقد فقد الطريق من زمن بعيد».

فهل فقد الطريق حقا، كما تقول الرواية على لسانه؟! يصل الى حديقة صغيرة على شاطئ النهر.. الحدائق والمياه دائما فى طريقنا طوال الرواية. يجلس.. إذا بمصادفة روائية دالة تجلس الى جواره.. رجل يبيعه الحشيش بلكنة أجنبية...؟ إنه بترو.. الهارب من سجون شيلى وملاجئ هذا البلد الأوروبى، يناديه يهرب منه فى الظلام...

لماذا يبدو فى النهاية.. إنه اختيار آخر يرفضه الراوى ويدينه! لكن هل اختارت الموت أو فرض عليه الموت؟.

اسمحوا لى أن أسجل هذه الأسطر الأخيرة من الرواية.. هـــــذا المونولوج الأخير للراوى:

«لم أكن متعبا، كنت أنزلق فى بحر هادئ تحملنى على ظهرى موجة ناعمة وصوت هادئ عذب..

وقلت لنفسى: أهذه هى النهاية، ما أجملها وكان الصوت يأتى من بعيد (صوت شرطى أخذ يقترب منه يسأله هل أنت بخير ياسيد) كان

الصوت يكرر ياسيد... ياسيد! ولكنه راح يخفت وراح صوت الناى يعلو وكانت الموجة تحملنى بعيدا... تترجرج فى بطء وتهدهدنى، والناى يصحبنى بنغمته الشجية الطويلة الى السلام والسكينة».

ماذا يقول لنا هذا المونولوج على لسان الراوى فى نهاية الرواية؟

هل مات الراوى؟ ... ولكن كيف يموت الراوى فى نهايتها ويتم التعبير عن موته بلسانه هو؟ ... كيف يكتب الذى يموت حكاية معاناته الطويلة ثم موته الأخير؟...

من الذى كتب هذه النهاية إذن؟... إنه الكاتب بغير شك بهاء طاهر الذى ليس له وجود فى الرواية ضمنيا أو صراحة.. ولكنه قال على لسان هذا الرجل الذى مات.. أقول قالها على لسانه متعمدا. فى القراءة الكلاسيكية للرواية نقول قد يكون هناك شئ خطأ. ولكن ليس مثل بهاء طاهر من يخطئ فى بنية الرواية ومنطقها.. فى تقديرى أن الراوى لايموت فى نهاية الرواية وما كان من الممكن أن يموت، ولكنه لايحيا كذلك كشخص.

الذى يحيا ويستمر ويواصل الرسالة.. الذى يحملها الناى بنغمته الشجية الطويلة.. هو الفن، هو الكتابة، هو رحلة الإبداع الفنى لإنجاز هذه الرواية، الخلاص بالفن بالتعبير الفنى الكاشف للحقيقة، بعد العجز عن الخلاص بالعمل والخلاص بالحب..

بهذه الرؤية استطيع أن أجيب على سؤال أخذ يلح على نفسى طوال قراءتى للرواية، وعند الانتهاء منها..

لماذا.. طوال قراءتى لأحداثها المأساوية البشعة، لماذا عندما انتهيت من قراءتها، كنت ومازلت أعيش تجربة تغمرنى بالمتعة النفسية والوعى

بالحقيقة أكثر مما تغمرني بروح الفجيعة واليأس؟ حقا، هناك جمالية السرد، هناك جمالية البنية الروائية هناك الارتواء الجمالي... ولكن هناك الصدق، واللوحة الإنسانية المتعددة العناصر والابعاد والتساؤلات.. فضلا عن أنني لم أجد منها رغم كل شئ رثاء للعالم كما يقال، بل وجدت إدانة واعية لما في العالم من قبح وبشاعة وتسلط وعدوان. لم أجد فيها بنية قدرية يسودها اليأس المطلق والتشاؤم المحتوم كما يقال بل أحسست رغم كل شئ بتفاؤل العقل والارادة معا.. وجدت إنسانية الإنسان خاصة الإنسان العاجز عن الفعل وهو يواصل الحلم بتحقيقه. لهذا لم أقرأ موت الراوي. رغم ماتتحدث الرواية عن مرضه وضغطه العالي. ضغط الفن العالي كان اكبر من الوقائع المباشرة. قرأت الراوي حيا ملهما للحياة والحب والصدق، بروايته التي كانت قيامته.

ولم ينكر ضعفه وعجزه. لم يخف أبدا أن أباه كان فراشا في مدرسة، لم ينتحر مع بريجيت، ولم يرضخ، ولم ينتحر مثل خليل جاد. وإنما ارتفع صوت الناي في النهاية بنغمة الشجن ليقوم وليقدم لنا باقة من الشعر الإنساني الجديد بهذه الرواية التي جمع بين خصوصيتها المصرية العربية وشمولها الإنساني، وتزول بها تلك الثنائية الاستبعادية التي نراها في الكثير من رواياتنا ومنظوماتنا الفكرية العربية بين الإنسان الشرقي على إطلاقه، والآخر العربي على إطلاقه، إن هذه الرواية المصرية العربية «الحب في المنفى» هي رواية عصرنا كله، ورواية لعصرنا كله. إنها رواية أحزان الإنسان واغترابه لا عن هذا العصر وانما فيه وبسببه وهي بهذا رواية حداثية بامتياز لو شئنا استخدام المصطلح السائد، بفضل وربما برغم رؤيتها الواقعية الشديدة الواقعية وجماليتها الفنية المبدعة..

وتحية في النهاية لبهاء طاهر القيمة الكبيرة في حياتنا الأدبية والثقافية.

شطف النار بين
متون الأهرام ومتون سفح المقطم

عندما انتهيت من قراءة مجموعة قصص شطف النار لجمال الغيطانى شعرت برغبة الى إعادة قراءة متون الأهرام له أيضاً. اذ كان يغمرنى حدس بأن بين العملين – على اختلافهما – نسب خاص. وصح حدسى، حدسى الشخصىّ الذى لا أفرضه على أى قراءة أخرى حدست أن شطف النار هى السفح بالنسبة لمتون الأهرام، إذ أنها متون سفح جبل المقطم حيث مقابر وجبانات الخفير وأزقّة الجمالية والباطنية وحى الحسين.

فهناك رحلة تبدأ من متون سفح جبل المقطم الى متون الأهرام، ثم تعود بنا من متون الأهرام الى متون سفح جبل المقطم. وبرغم اختلاف بنية الكتابة بين متون القمة العالية ومتون السفح الأفقى الفقير، فان كليهما يمتح من تجليات أو تخفيات واحدة. والحق انه كان الأجدر بى منذ البداية أن أقول: بأنه رغم الخصوصية الكتابية لشطف النار فإنها امتداد للتجلى الابداعى عامة لجمال الغيطانى، على تنوعه. على أن للإمتداد والتواصل الابداعى لجمال الغيطانى مراحل ومحطات لها خصوصيتها وتفردها، التى لاتتمرد على رؤيته الفنية العامة، بل تغنيها.

ولهذا رأيتنى أقف عند خصوصية العلاقة بين متون الأهرام ومتون سفح جبل المقطم، لأنى وجدت فى شطف النار – أقصد العنوان العام للمجموعة القصصية لا العنوان الخاص لقصة من قصص هذه المجموعة – وجدت هذا العنوان العام أصلح مايكون لمتون الأهرام كذلك، التى اكتفى بأن أقرأ منها هذه الفقرة من «المتن السابع»:

[رحَل عن رحيله، لم يكن قادراً على التطلع الى الوراء ليعرف ما جرى له، يتقدم مدفوعا، محمولا، سابحا فى كينونته بلا أطر، مصاغاً من الضوء والخضرة، مر تقيا الى تلك النقطة عند الذروة بدون صعود..] ص ٢٤

هذا هو – فى قراءتى – مفهوم «شطف النار» الذى قد يصبح إضافة عميقة حادة مضيئة الى مفهوم التجليات فى رؤية جمال الغيطانى الفنية عامة..

لهذا قلت منذ قليل ان شطف النار ليس العنوان الخاص لقصة من قصص المجموعة، بل هو الرؤية العميقة للمجموعة، بل لعله اكبر من ذلك كذلك. ما هى اذن قراءتى لشطف النار؟..

تقول قصة «شطف النار» « إن شطف النار هو درجة من الياقوت لا تبْلى ولايمكن للغبار أن يعلق بها، ولا للطمْر أن يخفض منها ولايطالها النسيان» ص ٣٨. والقصة تجعل شطف النار – أى هذا النوع من الياقوت – وصفا للضوء النادر لشفتى امرأة. يقول فى فقرة من هذه القصة «خفت على شفتيها من التهامى لشطف نارها الخبئ» ويقول فى موضع آخر «يغيب شطف نارها» أى إضاءة شفتيها. ويقول فى قصة آخر واصفا «الخاطر البارق الشاطف». على أن الكاتب – عندما يجعل «شطف النار» إسماً عاما لمجموعته، كان يعى ويغيّب فى الوقت نفسه المعنى الخبئ

الشامل لشطف النار. ولعلى اكون مصيبا فى قرأتى لما سكتَ عن إبانته سكوتا فنيا.

الشطف لغة — كما نعرف — هو إزالة حدّة الصخرِ ليصبح مسطحا. وشطفَ الحجر أزال ما به من وسخ وتراب. وشطَفَ الثوبَ غسله وهو لفظ مولّد. ولهذا أقرأ فِي شطف النار، الشئ أو الامر الذى لم يَشْطُفْه الماء بل شطفته النار، أى طهرته النار وغسلته من أدرانه وتفاصيله. أىُّ نار؟.. إنها فى تجليات وتخفيات أدب الغيطانى هى نار العشف الانسانى، أو نار العشق الالهى، الصوفى، الاشراقى، أو كما سنبين فى قصة من قصص المجموعة، نار المعاناه، أو الاستيعاب والاحتواء والهيمنة. وهى كما قرأنا — فى فقرة من متون الأهرام، هذا الذى شطفته النار فجعلته «يرحل عن رحيله، ويسبح فى كينونته بلا أطر، مصاغا من الضوء والخضرة، ومرتقيا الى تلك النقطة من الذروة بدون صعود...»

وعندما نقرأ مجموعة شطف النار — على اختلاف أبنيتها التعبيرية والدلالية، سنتحرك عبرها بمفردات شاطفة أو مشطوفة، لو صح التعبير أو شاطحة مفارقة تكاد تصوغ النسيج الفنى لاغلب قصص المجموعة مثل الحال، التمام، اللانهائى، الفراغ، اكتمال المغيب، فضاءات قصيّة، سريان [ولعل هذه المفردة أن تكون من أبرز وأدلّ مفردات المجموعة] ومثل الكمون والتوجس والرحيل، والذكرى الموليّة والعلاقات الشاردة، والإحاطة والاشارات المؤدية، والحكم الخفية، والاسرار المنبثّة، والغروب المكتمل، وتجوهر الصمت، والغسق، وتوهّج العناصر، واللحظات المندثرة، واليقين والاشارات المباغتة، والحضرة، والحضور، والبوح وحواف الكون، والكون، والمحو، والكينونات، والمحال والنجوى، والحدس الخفىّ والاشراقة المباغتة، ووشْكِ الاكتمال الى غير ذلك.

كما تبدى حالات الشطف فى بعض التعابير لا فى مجرد المفردات. ويكون الشطف هنا بمعنى إضفاء علاقات مغايرة متوهجة بين مفرداتها: كأن نقرأ فى وصف أنثى «لن ينقضى مرورها ابدا، علاقة سارية، دالة، بمجرد الوعى باقبالها بدأ إدبارها» أو «تنصهر كلية الوجود فيها» أو أصداء الاصوات المبهمة المتوارية فى فراغ المدينة» أو «نواحى مجلوة تكمن عندها الوعود» أو «نعمة ادراك تمامه» أو تعود بى الى عناصرى الأولى أو «وَفَدت على مسائى» أو سريانها الصامت فى الحضرة أو تدنو السماء من الأرض مع اقتراب الليل أو «هى أمامى تصغى باخضرارها» الى غير ذلك. إن هذه ليست مجرد تعابير بلاغية، انما هى دلالات وجودية فى القصة.

وبتعبير آخر إن هذه المفردات والعبارات هى تعبير عن حالات مشطوفة بالشطح والمعاناة الباطنية.

على أن قصص المجموعة رغم استناد حركة أحداثها وشخصياتها على هذه المفردات والعبارات، إلا أن هذه القصص تختلف باختلاف شطفها النارى وعمق تجربتها الشاطحة الجوانب. وتأسيسا على هذا فقد أجتهد فاتبين ثلاثة أنماط من القصص فى هذه المجموعة:

المجموعة الأولى تكاد أن تكون أشد قصص المجموعة شطفا ناريا... وتتمثل فى أربع قصص: أولاها قصة سريان. والعنوان نفسه عنوان مشطوف لو صح التعبير. على أنه لهذه القصة، ولأغلب القصص ما يشبه أن يكون عنوانا فرعيا تبدأ به القصة وهو كلمة واحدة أو عبارة صغيرة تنفرد بالسطر الأول من القصة. كأنما هى الكلمة المفتاح للقصة. ومفتاح هذه القصة كلمة «الأفق...» ويكاد الأفق أن يكون دلالةً رمزيةً عميقة نتلقفها فى مطلع القصة تشير الى النقطة المجهولة فى موضوع ما والتى يكمن

فيها الآتي الذى ينتظر الغد لتتمّ وفادته» . وفى القصة يبزغ الآتي فى الأفق على غير توقع. فالقصة رحلة الى ضريح فى قرافة سيدى عقيب مع صديقين من المغرب الأقصى. وللمغرب هنا دلالته الكامنه. وتمر بنا الرحلة على قبور الأئمة الشافعى، والليث ومحمد بن الحنفية ورابعة العدوية وذى النون. وتزخر رحلتنا هذه رغم إطارها الروحى الخاص بأوصاف وحكايات عادية وعائلية فضلا عن تفاصيل مكانية، ولكن داخل هذا الإطار الخاص الذى يرتفع الى مستوى الدلالة الروحية الرمزية. ففى الرحلة تنحدر الأرض من الشرق الى الغرب وهى دلالة كامنة كذلك. على أنه فى قلب هذه الرحلة وهذا الإطار تنبثق أنثى ليست اسطورة وان تكن أشبه بالاسطورة. فهى تجمع بين السحر المباغت وبين كونها – يقينا كما تقول القصة – من أسرة تقيم فى المنطقة. عندما تبدو يغيب صاحباه، يختفى حضورهما. ويفيض ماؤها على ما حولها وتنصهر كافة الموجودات فيها. وتنتهى القصة باختفائها عبر جدار ناقص يؤدى الى صميم المراقد وشواهد الأبدية. هكذا دفعة واحدة تنتقل بنا من النقص الى الابدية. ماذا يفعل صاحبنا. إنه كما تقول القصة «سرعان مايهرب من الخسران المبين. أى خسران مبين يهرب منه؟ هل بملاحقتها هرباً من خسران فقدها؟ أم يهرب من خسرانه لنفسه لو لاحقها».. تترك لنا القصة نهايتها، مازجة بين الروحى والشبقى بين الباطنى والتفاصيل الحسية والمكانيّة. تتركنا فى سريان شامل غامض نحو مجهول..

أما القصة الثانية من النمط نفسه فهى قصة طلّه السُّبات، أمّا عنوانها المفتاح فهو «لم يعهد ذلك» إنها إذن تعبر بهذا المفتاح عن مفاجأة والمفاجأة أو البارقة المصحوبة – على حد تعبير القصة – بيقين منبىء منذر يصعب استناده الى مرجع هو أن هذا هو آخر أيامه – أى ايام بطل قصتنا الذى سيرحل اليوم. لن تطلع عليه شمس الغد. ولهذا يأخذ فى إعداد

نفسه لهذه النهاية. وهكذا تتحرك أو يتحرك هو بنا عبر القصّة فى لحظات وتفاصيل باطنية وخارجية عملية، بين ذكرات وعلاقات وشوارع وأماكن محددة. على أنه رغم الطابع شبه القدرى الاسطورى لهذه البارقة، فإننا ندرك منه بشكل عام أن أباه وأمّه مرّا بنفس هذه الحالة. بل فى القصة مايوحى بمرض قلبى مصاب به «اللكمات المباغتة التى تخمش جانب الصدر الايسر»، مما يجعل القصة تتراوح بل تجمع بين اللامعقول البارق والمعقول المعروف المتوقّع. وتنتهى بنا القصة وقد تمدد هادئا بلا ضجيج على الاعتاب — فى مسجد الامام الحسين — محاولا اقتفاء الاثر القديم» أى أثر قديم؟ — ربما — الذى يتمثل فى مسلك أبيه عندما أحس كذلك بيقين باقتراب الموت مثله. انها ذات النهاية المفتوحة على أفق غامض كما فى القصة السابقة.

أما القصة الثالثة فهى قصة عوده، وهى رحلة فى حافلة تبدأ أيضا بكلمة مفتاح على سطر واحد هى «كيف؟» مجرد تساؤل نجده مستكملاً فى السطر التالى فى عبارة مقتضية هى «نافذة بيع البطاقات مغلقة» وهكذا تبدأ القصة بانسداد. ولكن سرعان ما يتعرف هذا المسافر الغريب فى البلد الغريب الذى لابدّ أن يغادرها الى مقامه فى المدينة التاريخية» . سرعان مايتعرف طريقه الى الحافلة بعد أن ظهَر السائق الذى يحمل البطاقات. وتسير الحافلة حاملة معها خليطا من البشر والممارسات المتناقضة: ممارسات جنسية علنية، شاب على ركبته جهاز للحاسب الآلى يعمل طول الوقت. البشر الوافدون يدخلون من المحطّات ويختفون فجأة. وطوال الطريق تبرز وتختفى بنايات بعضها على طراز عربى واندلسى، فضلا عن مدن صغيرة. ينتقل صاحبنا من موقعه فى الصف الأخير الى الصف التالى للسائق. فجأة تختفى الصفوف وتختفى نوافذ العربية والخطوط المؤطّرة لأبوابها وتختفى المقاعد وتذوب الاشياء فى العتمة. يتطلع الى يده

لايلمحها بل ان ما يقع عليه بصره يختفى.. وتنتهى القصة وهى يُغْمض عينيه ويفتحها.. أى عودة هذه؟ انها اللاعودة، انها الغيبوبة عن كل شئ. انها رحلة الفقدان الكامل والضياع واللاعودة، والامتزاج بين الشبقى والعملى، بين اللامعقول والمعقول فى إطار كابوسى.

أما القصة الرابعة والأخيرة فهى قصة «حفل» وليس لها عنوان ثان أى مفتاح. وهو حفل دعت إليه مؤسسة دولية تشارك فيها هيئات دولية مختلطة. دعت للحضور فى اليوم السابع من الشهر، وكان اسمه فى قائمة المدعوين رقم ٧. بعد العشاء الأممى، كما تقول القصة، تتقدم سيدة ممتلئة تتكلم بلغة انجليزية تشوبها لهجة لم يستطع تحديد مصدرها، تشير الى أهمية اللقاء، تقدم تقريراً عمّا تم وما صرف. تتجه اليه مباشرة وهى ترجو فى النهاية التركيز فى نقطة الوهج التى تبدأ فى الظهور مكان وقوفها.. وتختفى ولكن يكون لديه يقين قوى بوجودها قربه.. تتوهج نقطة الضوء.. يقوم واقفا، لايرى جسده وان يكن يعى حركته وهو يتقدم نحو الوهج المسطوع..

وما اكثر ما تختفى الاجساد والملامح والاشياء فى قصص هذه المجموعة.

أكاد أرى فى التجربة الشاطفة لهذه القصة تجربة احتواء وهيمنة وفقدان للذاتية مثل نهاية القصة السابقة، وتكاد القصة أن ترمز الى سلطة أجنبية وراء ذلك، سلطة أجنبية تتحدث الانجليزية ولكن ذات لكنة خاصة، وهو رمز موحى باشياء. على أنه فى هذه القصة كذلك يختلط العقلانى باللا عقلانى، والظواهر الضبابية الغامضة بالمحسوسات والتفاصيل العادية. وبهذه القصة ينتهى النمط الأول.

أما النمط الثانى فهو نمط يكاد شطف النار فيه أن يطغى على بنية

مفرداته وتعابيره اللغوية أكثر من طغيانه على بنية أحداثه، ويتمثل هذا النمط فى ثلاث قصص. القصة الأولى هى قصة حراسة، وكلمتها المفتاح هى «اليوم إجازة»، وتكاد هذه الجملة العادية [التى تحتكر سطرا كاملا]، بما توحى به من فراغ، أن تمهد لحدث يملأ هذا الفراغ.. والحدث الذى يملأ هذا الفراغ هو خطر يهدد بطل قصتنا ولايعرف من أين سيأتيه، ولهذا فالقصة ساحة انتظار متوتر مشحون بانتظار النهاية شبه القدرية التى لا فكاك منها رغم الحراسة المشددة لحمايته من هذه النهاية.. والخطر المنتظر هو الاغتيال على يد الجماعة الدينية المتعصبة، والقصة تكشف فى الحقيقة عن مفارقتين، الأولى بين ما كان يتعرض له البطل القصة من اعتقال فى مرحلة الخمسينات وهو اعتقال يتم وفق ترتيب وتنظيم وروتين أمنى ادارى محدد، وبين ما يواجهه اليوم من خطر غامض محدق، والمفارقة الثانية هى أن من كانوا يعتقلونه فى الماضى هم أنفسهم الذين يقومون بحراسته اليوم. وتنتهى القصة وهو يرقب ليلا من نافذته اثنين مجهولين يتجهان صوب مدخل البيت. انه المصير الذى يترقبه ولايستطيع الهروب منه. والقصة فى اطار هذا الانتظار للخطر المحدق، زاخرة كذلك بالعديد من التفاصيل المتعلقة باعتقاله القديم او احداث حياته اليومية وأماكن تحركه. وبين توتر الاحساس بالخطر والحكايات العادية البسيطة تتكامل بنية القصة.

أما القصة الثانية فهى قصة «شطف النار». والكلمة المفتاح فى سطرها الأول الذى تحتكره لنفسها هى حرفان منفصلان يشكلان كلمة هـ .. ى أى هى. لا بمعنى مجرد الأنثى بل هى بمعنى تأكيد لحقيقة أنها هى. والقصة حكاية لقاء جديد مع قصة لقاء قديم يتجدد بعد أكثر من ربع قرن. ولهذا فإنها هى عينها.. ولكن هل هى.. هى...

ما أبعد ذكريات وعواطف الماضى الحارّة، عن لقاء الحاضر

الملتبس المجهض..! على أن القصة مفعمة بالتعابير والأخيلة الوجدانية المشطوفة ناريا لو صح التعبير.

أما القصة الثالثة فهى بعنوان «الدكتور». وليس لها كلمةٌ مفتاح. وهى توحى أيضا بالفارق بين الخمسينات وما بعد الستينات، انها قصّة رجل يظهر فى المقهى منذ أواخر الستينات حاملا مجلدا أسود ضخما، يوحى بأنه رسالة الدكتوراه التى على وشك أن يناقشها ويحصل على درجتها. وعندما يسأل يؤكد أنه على وشك المناقشة.. وبمرور الوقت يدور الشك والسخرية حول حقيقة هذه الرسالة، وحقيقة كونه يتأهب للحصول على درجة الدكتوراه بل حقيقة كونه جامعيا أصلا!! مما يفضى به بعد مشادة مع نادل المقهى وبسبب ذلك الى مغادرة المقهى الى مقاه أخرى، ولايعود الى هذا المقهى إلا بعد سفر النادل خارج البلاد. وهو يأتى دائما الى المقهى عند بدء الغروب، اذ لايطيق لحظة الغروب فى بيته، ومرجع ذلك أن عرّافة غجرية قالت له ذات يوم إنه يموت ذات غروب ينزل عليه فى بيته. ومرجع ذلك أن عرّافة غجرية قالت له ذات يوم إنه يموت ذات غروب ينزل عليه فى بيته. إنه منذ اسبوع لم يأت الى المقهى. هذا ماتبدأ به القصة وهذا مايذكرنا بقصة طلّه السبات، أى بالجانب القدرى فيها،. إنه منذ أسبوع لم يأت إلى المقهى. هذا ما تبدأ به القصة، قبل أن تحكى حكايته.. ماذا وراء غيابه؟ هل تحققت نبوءة العرافة؟ هذا مالا تقوله القصة، ولكن ماقد توحى به. بل تكاد أن توحى بأنه انتحر بتحقيقه الارادى للنبوءة. أى بقاءه فى منزله اثناء الغروب.

وتكاد القصة أن توحى من ناحية أخرى بضياع ما بعد الستينات وفقدان للهوية وخاصة أن القصة تشير الى رفضه الحديث مع السياح واتهامه لهم بأنهم جواسيس..

والقصة مليئة كذلك بالتفاصيل الحياتية والعملية الواقعية، وبهذا تنتهى المجموعة الثانية.

أما المجموعة الثالثة فتكاد تكون خالية تماما من شطف النار سواء في بنيتها التعبيرية أو دلالتها، وتكاد تقتصر على لوحات لشخصيات أو لأحداث ذات دلالة واقعية خالصة مباشرة.

أولى هذه القصص قصة نبأ التى تحكى حكاية محمد الديب الفراش الطيب المتفانى فى اخلاصه لعمله ولرئيسه حتى كاد يكون ظلّ رئيسه هذا. وكل مايأمله هو أن يتثبّت في وظيفته . يبلغه فى نهاية القصة نبأ وفاة شقيقه فينهار وهويردد «مالنا غير.. ورقنا كلُّه عنده. ورزقنا عنده، ورزقنا عنده حلاًل مشاكلنا». والقصة تصوّر مدى القهر الانسانى فى مجتمع يتعلق فيه مصير الفرد ببضعة أوراق أو بحياة أو موت شقيق.

وهى على بساطتها وواقعيتها الشديدة من أواخر ماكتب جمال الغيطانى، فهى مؤرخة بسبتمبر ١٩٩٦، مما يجعل لهادلالة خاصة فى كتاباته الحالية.

أما القصة الثانية فهى قصة الحقيبة، وتكاد أن تذكرنا بقصة «الدكتور» حامل المجلد الأسود مع اختلاف الدلالة. فكلا القصتين تتعلق بمسألة الهوية، وإذا كانت قصة «الدكتور» تعبر عن فقدان الهوية فلعل هذه القصة أن تعبر عن كشف الهوية الغامضة وافتضاحها الفاجع، إن بطل القصة يأتى إلى المقهى منذ ثلاث سنوات، فى وقت حدد دائما، وكان حضوره «مهيباً فى تواضع» كما تقول القصة، وهو يأتى دائما فى الثامنة والربع صباح كل يوم. فى هذه المرة انفرطت عند قيامه حقيبته التى كانت تجاوره دائما. وبانفراطها تكشفت وتناثرت محتوياتها: اوراق رسمية، عملات صغيرة، خطاب عمل، طوابع اجنبية. ساندوتش فول، وطعمية.

بطاقات تحمل اسماء وأرقاماً، خاتماً فضّيا، زجاجة دواء صغيرة الحجم داخلها حبوب رفيعة صفراء. لفّة خيط ابيض مغروس فيها ابرتان.. الخ وعندما انفرطت الحقيبة بدت ملامحه مختلفة عما عرفوه. كان مرتبكاً، خجولا، يكتم غضبا، يتصرف كأنه خَشِي شيئا... مضطربا، محاولا أن يتمّ كل شيء بسرعة. خرج وانقطع تماما عن المجيء الى المقهى.

ماذا وراء هذا.. هل كشف انفراط الحقيبة عن أنه رجل عادى على غير ما كانت توحى صورته المهيبة أم فضحت ما هو أخطر من ذلك؟ المهم أن انفراط محتويات الحقيقة كان فضحا لمكنوناته ولهويته.. أيـــا كانت هذه الهوية... فكانت القطيعة!

أما القصة الثالثة والأخيرة فهى قصة الجهاز وهى قصة الشاب النشط المجاهد عبد المنعم الذى استطاع بثقة أهل الحى فيه، لمثابرته وحصوله على الليسانس ومراعاته لأسرته أن يحتل مكان بائع الكتب عم ابراهيم بعد وفاته ليقيم مطعمه المتواضع الناجح بعد الموافقة الجماعية لتجار المنطقة. ولم يكن هذا المكان الا مجرد فراغ بين نتوء جدار وسط ممرٍ وناصيةٍ مؤديةٍ الى مجموعة من الدكاكين. فى هذا الفراغ استطاع أن يقيم دكاناً لبيع بعض المأكولات. وأخذ ينجح فى تجارته البسيطة، بفضل زوجته، الى أن بدأت السلطة الممثّلة أولا فى ممثل الصحة ثم فى ممثل البلدية ثم فى ضابط المنطقة تتكاثر طلباتهم المجانية منه، مما أخذ يحد من مكسبه بل يعرضه للخسارة. وذات صباح جاءه الشرطى وطلب منه فى خجل ما أمره به الضابط وهو سبعة سندوتشات لان عنده ضيوفاً. فلم يجده عبد المنعم أمامه إلا أن يودّع قاترينته المليئة بالاطعمة التى سببت نجاحه وشهرته، وعلى مَهَل كما تقول القصّة فى نهايتها «يتجه الى الممر المؤدى الى السكة الجديدة». والسكة الجديدة هو شارع معروف فى المنطقة الشعبية لكنه فى نهاية هذه القصة يكاد يوحى بترك عمله هذا باحثا عن عمل آخر

جديد مغاير! بعيدا عن السلطة لا يكون هو فيه موضع استغلال. وتكشف هذه القصة كيف أن الاهالى يتفقون فيما بينهم على اتاحة الفرصة لهذا الشاب النشط الحامل لشهادة جامعية أن يعمل عملا بسيطا يأكل منه عيشا هو وأسرته – على حين أن السلطة، بممثليها البيروقراطية المختلفين تسعى لاستغلاله ونهبه. أيُّ طريق جديد سيتخذه كردٍّ فعل لهذا؟

هذا ما تفتحه القصة أفقا واسعا غامضاً لتأمله وتصوره!؟....

هذه هى الأنماط الثلاثة لقصص مجموعة شطف النار، وهى على اختلاف بنيتها الفنية والدلالية تعبر بشكل عام عن عالم الاستلاب والاغتراب والاستيعاب والخطر المحدق والضياع وفقدان الهوية الذى يعيشه الناس البسطاء فى السفح، سفح جبل المقطم، هؤلاء الناس البسطاء الذين تتداخل وتتنازع فى حياتهم اشواقهم الجسدية الشبقية مع اشواقهم الروحية مع تطلعهم الى الاستقرار والتعاون والكرامة والاحترام والعمل.

ولهذا تختلط فى بنية القصص جميعاً التجارب المفارقة بالتجارب المحايثه، يختلط الروحى بالجسدى الشبقى، الذاتى بالموضوعى الخيالى بالموضوعى. وبرغم الاختلاف – كما رأينا – بين هذه القصص جميعا من حيث البنية التعبيرية أو الدلالة الشاطحة، فانها جميعا تتسم بالتركيز الذى يحتفظ للقصة القصيرة بوحدة لحظتها، المتوترة المعيشة اللهم إلا فى قصة واحدة هى قصة «الجهاز» التى تمتد زمنية أحداثها عن حدود اللحظة المتوترة المركزة التى تتسم بها القصة القصيرة عامة.

والملاحظ فى هذه المجموعة حتى فى قصصها التى يغلب عليها الشطف النارى او الشطح هو حرصها على التفاصيل المكانية والزمنية التفصيلية التى تعمق صدقية حكايتها وواقعيتها حتى فى مواقعها الشاطحة أو المشطوفة. على أن المكان والزمان لهما أهمية محورية خاصة فى أدب

جمال الغيطانى عامة.

ولا أملك فى النهاية أن أخْفى انطباعاً طغى على قراءتى لهذه المجموعة القصصية، هو أنها أقرب الى أن تكون صفحاتٍ من سيرة ذاتية لجمال الغيطانى، لابمعنى وقائع من حياته الشخصية، وانما بمعنى فيض الدفائن الشعورية والوجدانية والتأملية لخبرات حياته ومعاناته ورحلاته الخارجية والمحلية والباطنية، فى هذه السنوات التسعين من نهاية هذا القرن. فهى قد كتبت جميعا بالفعل بين العام الثانى والتسعين والعام السادس والتسعين الذى نلتقى اليوم فيه وهو على وشك الانتهاء. ولهذا تكاد هذه المجموعة القصصية بالاضافة الى متون الاهرام التى صدرت فى العام الرابع والتسعين كذلك أن تكونا رؤية نقدية ابداعية للواقع الروحى والاجتماعى والعالمى الراهن سواء فى متون قمته الهرمية المفارقة أو فى متون قمته أو فى متون سفحه الشعبىّ المحايث. فضلا عن أنها امتداد لرحلة المعاناه والبحث عن الخلاص الانسانى فى أدب جمال الغيطانى عامة، الذى لا يتوقف عن الرفض النبيل والعطاء الخصب المتجدد.

قصتان وجائزة واحدة

عندما دعانى الصديق العزيز جمال الغيطانى إلى قراءة القصتين الحاصلتين على الجائزة الأولى لمسابقة أخبار الأدب للقصة القصيرة للشباب، والتعليق عليهما، كنت أتوقع أننى سأقرأ محاولتين مبشرتين – على أكثر تقدير – بموهبتين واعدتين، مما أهلهما لنيل هذه المكانة الأولى فى المسابقة. وما كنت أتوقع هذا النبض الإبداعى الناضج – إلى حد كبير – الذى غمرنى وأنا أقرأ هاتين القصتين. ولست أريد بهذا أن أؤكد استحقاقهما للجائزة الأولى فى هذه المسابقة، فهذه المكانة الأولى هى مكانة منسوبة إلى قصص أخرى لم أقرأها بعد. ولهذا فلست أحكم على هاتين القصتين حكماً نسبياً، بل أحكم عليهما باعتبارهما عملين متميزين تميزاً فنياً فى ذاتهما، لا تميزاً نسبياً. إن أوليتهما عندى هى أولية محايثة فى القصتين وليست أولية تراتبية خارجية.

ولنبدأ بقراءة القصة الأولى «حدث سراً» للأديبة أمينة إبراهيم زيدان. وأقول منذ البداية فى غير مجاملة أو مغالاة أنها نموذج للقصة القصيرة، سواء من حيث البنية التقليدية أو من حيث البنية التحديثية فى الفن

القصصى المعاصر. فهى من ناحية تعبر عن لحظة مركزة مكثفة متسقة لا تخلخل ولا ثرثرة ولا ذيول فيها. بل تكاد تتناسج وتندمج فيها تناسجًا واندماجًا حميمًا مختلف عناصرها المشكلة لها من ألوان وروائح وأشياء طبيعية وأشياء مصنوعة وأصوات وذكريات وسلوك عملى وضوء وظلمة وحوار وأحاسيس بالضياع والعجز وتأملات صامتة وإيحاءات فكرية أو سياسية أو اجتماعية أو شخصية رهيفة ولغة لا تقول إلا ما هو ضرورى. على أن القصة إلى جانب هذه البنية المركزة المتسقة الشديدة التركيز والاتساق، لا تتشكل فى إطار سردٍ لغوى موحد الاتجاه، أو لغة إعلامية مباشرة، أو منطق خارجى سائد أو أوصاف مسطحة بل تمتلئ بالانتقالات المتآلفة والمتناقضة معا، وبالترابطات بين عناصرها المتباعدة، فضلا عن لحظات الصمت الموحى، والمتقابلات العفوية ذات الدلالة، واللغة الإيحائية التى يمتزج فيها الشعر بالوصف، والرمز بالواقع، وتتأنسن بها الأشياء الطبيعية فى أكثر من موضع. إننا فى هذه القصة لا نكاد نلتقط أنفاسنا، لا بأحداثها البسيطة فحسب، وإنما بما تفرضه علينا من اندماج فكرى ووجدانى ووهمى فى دفائنها وخباياها وإشاراتها الخفية. لعلى لم أجد نفسى خارج قبضتها الفنية الساحرة الهاصرة إلا فى تعبير واحد عابر، أحسست بنفسى معه خارج البنية العامة المتسقة للقصة، ذلك عندما وصفت القصة بطلتها بقولها: «وأدارت رأسها كمن استيقظت لتوها من غيبوبة الكوليرا». لم أجد فى القصة ما يتناسج مع هذا التعبير الذى أيقظنى من استغراقى الفنى فى القصة، ولكنى سرعان ماعدت إليها.

منذ بداية القصة حتى نهايتها، نكاد نلهث وراء حركتها المتدفقة المكدسة بالدلالات والأحداث والأحاسيس والتأملات، رغم الطابع البطئ الشديد البطء لحركتها! ومنذ البداية نجد أنفسنا داخل الداخل، ذلك أننا كنا قد دخلنا بالفعل كما سوف نعى بعد قليل. هكذا تبدأ القصة «... وقد

كان كل شىء يتوهج بالحمرة المنبعثة من شعلة الشمعة الوحيدة» . وتتحرك بنا الكاميرا البطيئة من الشمعة إلى زجاجة الفودكا نصف الفارغة، إلى الكوب نصف المملوء، مما يوحى لنا بحركة سابقة أفرغت الزجاجة حتى نصفها وملأت الكوب حتى نصفه. بل نكاد نبصر إبصاراً فعلياً لا وهمياً بقطرات شمعية على جنبات الشمعة «ما أن تجمد حتى تتوهج إثر قطرة جديدة» ، إن شيئًا إذن يتحرك أمامنا! وتتحرك بنا الكاميرا من جانب وجه كهل جميل إلى الوجه بأكمله الذى يبرز لنا من الظلمة، وقد ارتسمت عليه مختلف «أنواع التناقضات الأزلية التى ترتد بعمره من نهاية الثمانينيات إلى بداية أعوام تفتحه» وقد وقف خلفه رجلان ممسكان بعصا البلياردو، ينظران إليه كأنما يشيعانه إلى مثواه.

وهنا تفاجئنا القصة بسؤال فى هذه الفقرة الأولى منها: «ولكن كيف يفنى؟» من الذى يسأل السؤال؟ إنها هى بطلة القصة التى لم نتعرف عليها بعد. إنها لا تفصح عن السؤال .. بل تقرأه فى اللوحة. أية لوحة!! وهنا مفاجأة أشد، لعلها أن تكون إجابة على هذا السؤال ـ المفاجأة: إننا لسنا أمام حدث واقعى حى، بل أمام حدث فنى، أمام لوحة. هل خدعتنا القطرة الجديدة المتوهجة؟! هل خدعنا عمر الرجل؟ فاللوحة لم تقدم لنا شهادة ميلاده الثمانينى! نحن لم نبصر اللوحة، بل هى التى أبصرتها، قرأتها لنا، وهى التى نطقت بالسؤال. أما إجابة السؤال فواضحة. فمع كل هذه التناقضات على وجهه، ومع كل هذه السنوات الثمانين يبقى هذا الوجه جميلا. وفضلا عن هذا، فهناك إجابة أشد وضوحاً: الفن لا يفنى جمالا وإبداعاً.

ولكن ما علاقة هذه اللوحة بالقصة التى بدأت بها، وما سر وقفتى الطويلة عندها؟ أكاد أقول إنها القصة النقيض داخل القصة، أو القصة المشاركة بعناصرها بتناقضاتها بثقافة قراءتها فى بنية القصة نفسها، إنها نقطة البداية وربما النهاية فى معرفتنا بشخصية بطلة القصة.

ونترك هذه اللوحة لنبدأ من جديد رحلتنا داخل القصة مع بطلتها. نصعد معها درجات السلم، والطوابق الخمسة فى خوف ووجل. لماذا؟ أهى تجربتها الأولى؟ أية تجربة! ونصل معها إلى الباب الخشبى الذى تدخل منه إلى قلب القصة. رجل فى انتظارها، يقود خطواتها إلى الداخل. يواجهها فى البداية صف من الكتب. دواوين نزار الشعرية. لماذا؟ لعلها تلخص لنا دلالة هذه الرحلة! ثم دانتى. لماذا أيضًا؟ ربما يوحى بنهاية الرحلة إلى الجحيم! ويقودها الرجل عبر لوحات عديدة، وأضواء تطفأ وتضاء مع كل لوحة، حتى يفضى بها إلى مدخل غرفة النوم. «يبدو أن كل الطرق تؤدى إلى حجرات النوم» كما تقول. ويختفى اللون الأحمر المتوهج الذى قرأناه فى لوحة الرجل العجوز الجميل المرح. وتختفى الألوان المتجانسة وتبرز نقاط هنا وهناك من اللون الأزرق الذى يكاد يضفى على هذا اللقاء بين الرجل والمرأة دلالة درامية. مجموعة من الأسطوانات الموسيقية. تختار واحدة. «أحضرتها من روسيا فى السبعينيات» يقول: لم يكن عبثًا إذن لوحة الفودكا والعجوز المرح الجميل الذى لا يفنى فى البداية. لم يسمع هو أى أسطوانة منها. هكذا يقول. ما معنى إذن رحلته إلى روسيا، وفى السبعينيات؟! علاقة سطحية خارجية! تضرب بقدمها على الأرض المغطاة بالموكيت الأزرق.. دقات القدر، قبل أن تدور الاسطوانة. كانت تعرفها إذن! القصة لا تقول لنا إنها السيمفونية الخامسة لبيتهوفن، فليس يعنيها هذا. فما يعنيها هو هذا التجاوب بين ضربات القدم ودقات القدر التى تعبر عنها بداية السيمفونية كما يقول بعض النقاد. ليس الأمر هنا أنها مثقفة. عرفنا هذا منذ بداية قراءتها للوحة. ولكن الأمر هو هذه اللحظة القدرية الغامضة بينهما. إلى أين؟ يتوجهان. «يراقبها وهى تضع الحشية الزرقاء فو ق ركبتها المستديرة» هكذا تقول القصة، ولكن القصة سرعان ما تصحح لغتها وتعمقها، إنه لا يراقبها بل «راح يسقط عينيه فوق جسدها، يرصد

انحناءاته ونبضاته، وهو يبحث عن مداخلها». كلاهما راح يبحث عن مدخل إلى الآخر. لهذا قالت له: «أول مرة أدخل بيتا يخلو من امرأة». حقا، إنها إذن أول تجربة لها. لم يكن عبثًا أن تعبر القصة عن وجلها وخوفها وهى تصعد السلم إليه. أما هو فله شأن آخر. بيته زاخر برائحة النساء. فى كل موضع منه لحظة لقاء حميم. «قليلات من كن يصبرن حتى الدخول إلى غرفة النوم، كلهن زوجات فاضلات وسيدات مجتمع» هكذا يقول.

ما الذى يجمع بينهما، وما هذا اللون الأزرق الذى أخذ ينداح بينهما، وهذه المرارة التى التصقت بحلقها عندما خرج دخان السيجارة من فمها.. هذه المرارة امتزجت عندها دومًا بالإحساس بالذنب؟ ما الذى يجمع بينهما؟ لم تسأله من أنت. سألته: لماذا سافرت إلى روسيا؟ وتعرف منه أنه محارب، تدرب فى روسيا، شارك فى الحرب الثلاث: اليمن، ٦٧، ٧٣، وأنه قناص من المشاة. إنه الآن قناص متقاعد. قتل رؤوسا كثيرة فى الحروب، يذكر أولها: كوهين. هل لهذا معنى خاص عنده؟ ثم يتهرب من مواصلة الحديث. وتصارحه: لقد أصبح قناصًا متقاعدا ، ولكنه لم يتوقف عن القنص وإن اختلفت الفريسة! وتسأله: لماذا حاربت ـ لا شيئ إلا لمجرد الواجب هكذا يقول. ولكن أى واجب؟ لعل الحرب مجرد تركة توارثتها عائلته كما تقول له ـ لا شيء حتى هذه اللحظة يجمع بينهما. ولهذا عندما نظرت من النافذة فرأت القناة والخليج والضفة الشرقية وجبل عتاقة قالت له: «إنك تعيش فى القلب تمامًا». ولكنها كانت تعنى ـ ربما ـ «إنك تعيش على الهامش تمامًا». ففى دولاب زجاجى تجد نياشينه وأوسمته ودروعه بين طبقة خفيفة من التراب، وغير بعيد عنها فى أدراج كهف خشبى شرائط التسجيل والأفلام الجنسية والتماثيل العاجية بفجاجة لنساء عاريات.

وفجأة.. ينكشف هذا الذى يجمع بينهما، ويفرق بينهما فى الوقت نفسه. وهكذا نجد فى قلب القصة ظلا من ظلال التناقض الذى قرأناه فى اللوحة. يبدأ فى الافضاء لها: يعود ذات يوم من الجبهة فيكتشف خيانة زوجته. لا تبدى هى له تعاطفًا أو شفقة. ألهذا أصبح شهر زاد عصريًا يمارس قنصه السلمى بعد أن أصبح محاربًا متقاعدًا؟! إنه لايكاد يبدى اهتمامًا بمصير مطلقته. تعيش فى أبى ظبى، ولا يعرف ماذا تفعل هناك. تكفيه ابنته الصغيرة التى تعيش مع جدتها. على أن نبراته الشاردة تفضحه. وكما تكشف أمامها، راحت تتكشف أمامه. مات زوجها منذ عشر سنوات بعد سنوات مغلقة خانقة جافة شديدة الجفاف تاركًا لها ابنتيها. تصورت أنها تحررت بموته. ولكنها طوال السنوات العشر لم تعرف أن تستفيد بحريتها. كانت تتطلع إلى لحظة «انتفاضة حقيقية...» ودت لو تلقى بزهد أعوامها التسعة والثلاثين بجوار حذائها وتركض وتلحق بما تبقى لها من عمر أنوثتها». هل تحقق معه حريتها؟ هل يحقق معها انتصاره على الخيانة، على الهزيمة، على حياة التقاعد والفراغ؟ هل يمكن أن يلتقيا؟! هل يمكن أن يلتقى القناص الذى يبحث كل يوم عن فريسة عابرة مع الغواص الذى يبحث فى الأعماق عن قيمة، عن انتفاضة حقيقية؟ هل يلتقى القناص بالغواص؟.. ويلتقيان، ولكنه لقاء جسدى عاجز مؤلم، كأنهما قنفدان. لعل محنة واحدة تجمع بينهما، هى محنة القهر النفسى والهزيمة الداخلية والفراغ والضياع. ولكن ما يحتاج هو إليه، غير ماتحتاج هى إليه. ويفترقان على غير موعد. فما حدث بينهما «يجب أن يظل سرًا». وتنتهى القصة بغير وهج الشمعة، وتوقد حمرة النشوة، ومرح الكهل الجميل فى اللوحة التى بدأت بها، وتفنى العلاقة بين الرجل والمرأة، ولكن لا تفنى قصتهما، لا تفنى القصة كاللوحة تماما، لأنها هى نفسها لوحة فنية باقية. ما أقول أن قيمتها تكمن فحسب فى بنيتها المكثفة المتسقة التى أحسنت

التحرك والجمع بين عناصرها ومتناقضاتها المأساوية الحية بل أضيف: بل تكمن كذلك وربما أساسا فيما تستبطنه من رؤية وثقافة إنسانية عميقة، وما تتسم به من لغة تحسن حفر الصور البارزة والغائرة ولا تكتفى بقولها.

أما القصة الثانية «عجلات العربة الكارو الأربع» للأديب أشرف الخمايسى، فتنقلنا إلى بنية مختلفة تماما عن بنية القصة الأولى. لن نجد فيها هذا التركيز الشديد والنسيج التفصيلى الدقيق الذى عشناه فى تلك القصة، بل لن نجد القصة لا فى شكلها التقليدى ولا فى شكلها التحديثى، وإنما نحن فيها أقرب إلى الحكايات الفولكلورية، أقرب إلى الأساطير الشعبية التى تجمع بين المعقول واللامعقول، بين الممكن والمستحيل، بين الواقع والخيال الشاطح. حقا، إن لها بنيتها الفنية المتسقة مع هذا. ولكنه اتساق يتحقق من وحدة منطقها التخيلى الخاص، ولغتها التى تجمع بين البساطة والمباشرة، وبين الرفيف الشعرى الذى يمزج بين الأشياء جميعاً، الطبيعية والكونية والحيوانية والإنسانية. وتكاد هذه القصة تخرج ـ على حد التعبير المشهور ـ من معطف يحيى الطاهر عبد الله، فى لغتها وسخريتها السوداء ومنهج بنائها العام، وإن كان لها تميزها الإبداعى الخاص. وعلى بساطة القصة فى لغتها وبنيتها، فإنها تكاد تحمل على كاهلها رؤية كونية إنسانية أخلاقية تعليمية سياسية بالغة العمق. بل تكاد أن تكون تعبيراً رمزياً عميقاً للوضع الإنسانى العالمى الراهن. وما يتعرض له من دمار شامل بسبب مايسوده من استغلال وعدوانية وتلويث للطبيعة وهيمنة استبدادية لقوة من قواه الكبرى الباطشة، فضلا عن سيادة روح الغفلة واللامبالاة والسلبية وفقدان الوعى بين شعوبه. وإذا كانت القصة الأولى تغوص فى أعماق النفس الإنسانية لتنسج عالمها الدرامى الخاص، رغم تحركها وسط تضاريس خارجية عديدة، فإن هذه القصة تتحرك بنا دائماً بين التضاريس الخارجية للأشياء والموجودات جميعا، برغم تحركها بين

إفضاءات باطنية لمختلف عناصرها الطبيعية والحيوانية والإنسانية. وإذا كانت عناصر القصة الأولى عناصر حية، مباشرة، رغم لغتها الفنية والمثقلة بالإيحاءات والدلالات العميقة، فإن عناصر هذه القصة، عناصر أقرب إلى الرموز إلى ماهو أكبر منها، رغم لغتها التى تغلب عليها البساطة والمباشرة. ولعل المفارقة بين رموزها المتنوعة وهذه اللغة البسيطة المباشرة هي التى تعطى لهذه القصة مذاقها الأسطورى الفولكلورى إلى جانب عوامل أخرى.

تبدأ القصة بحركة عمودية مع هبوط موكب «الشمس ــ الملكة» من أفقها العالي إلى مستقرها الأسطورى، كما تفعل دائماً منذ الأزل. على أن المهم هو أننا منذ هذه البداية الأولى نكاد نستشعر دلالة القصة كلها. فمنذ الأزل يحمل الملائكة عرش هذه «الملكة ــ الشمس». بلا كلل أو شكوى أو إفضاء بما يصيبهم من تعب. إنه العطاء السمح المتصل الذى يمنح الموجودات جميعا النور والدفء بلا مقابل، اللهم إلا من لايستحق من اللصوص الأشرار. المهم هذا التأكيد منذ البداية على هذا الجهد الأزلى المبذول للآخرين بغير كلل أو شكوى.

فعلى النقيض من هذا تماماً، ما يحدث على المستوى الأفقى، فوق الأرض. وهكذا تنتقل القصة بنا من فقرتها الأولى عميقة الدلالة إلى الأرض. ففى الوقت الذى يهبط فيه موكب الشمس إلى مستقرها، تهبط كذلك عربة كارو. إنها لا تهبط إلى مستقر لتستريح حتى الغد، بل تهبط بتوقفها عن السير، فلقد خرجت عجلة من عجلاتها الأربع من قيدها فى العربة، واندفعت بعيداً ظنًا منها أنها قد تحررت من ثقل العربة وقيدها وعبوديتها لحركة بغلها! اندفعت هذه العجلة بعيدا سعيدة بحريتها التى أتيحت لها أخيرا، أما باقى العجلات فقد فقدت الهواء المحبوس فيها، وهبطت بالعربة، وأصبحت عاجزة عن الحركة. وهى سعيدة كذلك بتحررها

من ثقل العربة على أكتافها. وهكذا لا يملك السيد «العربجى» — وهو سيد لامتلاكه هذه العربة لا أكثر ـ إلا أن يهرع بعربته ذات العجلات الثلاث الفارغة إلى بيته وقد أخذت الظلمة تسود، فهى النقيض للملكة ـ الشمس. وفى البيت نكتشف أن هذا السيد ـ فقط على عربته — رجل فقير لا يملك عشاء له غير بعض الملح وخبز عفن وزوجة يعاملها معاملة العبيد. وفى الظلمة العاتية نتسمع إلى أحدى العجلات الفارغة وهى تعبر عن سعادتها وسعادة أخواتها من «كبسة العربة على رقابنا» وترجع الفضل إلى العجلة المتمردة التى أتاحت لهم ذلك، والتى أصبحت عندهم بمثابة الزعيمة. ولكن مامصير هذه الزعيمة المتمردة المتحررة؟.. لقد فرت من العربة وهى فى قمة الفرح ولكن سرعان ما أخذت تفقد قدرتها على الحركة وأخذت تتباطأ حتى توقفت تماما . لم تدرك أن حركتها كانت مرتبطة ببقية العجلات، وبحركة البغل الذى يجر العربة. ولكنها سوف تتذكر بعد قليل وقتا كانت فيه مثقلة بالعربة، «وفوقها الرجل السيد الغليظ وكانت تجرى كالرهوان» أى حرية إذن تحققت لها من تمردها على العمل! وكذلك الشأن بالنسبة لبقية العجلات. توقظها هدايا الشمس والصباح الأمير،الذى يطرق الأبواب موزعا النور والدفء كالعادة على الجميع.. تستيقظ العجلات سعيدة لأنه لن يكون ثمة عمل. ولكن ما يلبث السيد «العربجى أن يبيعها لتاجر جشع مقابل عجلة واحدة صحيحة، مستكملا الصفقة ببيع قرط زوجته الذهبى بل بيع زوجته نفسها لتصبح لديه من جديد عجلات أربع جديدة. أما مصير العجلات الثلاث القديمة الحالمات بالراحة واللا عمل والزوجة التى أصبحت عجلة بدورها، فهو البيع إلى صاحب محرقة يحرق العجلات التالفة ويصنع منها عجلات جديدة. وهكذا لم تجد هذه العجلات الراحة واللا عمل، بل الحرق الذى سبب لها آلاماً بشعة لا تقاس بجانبها آلام حمل العربة والجرى بها. وتتعالى أصوات العجلات بالصرخات

التى تملأ الأرض والسماء وتسمعها ملايين العجلات التى تدور فى السكك ولكنها تواصل دورانها بلا مبالاة. أما العجلة الزعيمة فقد فقدت زعامتها، وفقدت قدرتها على الحركة، بابتعادها عن أخواتها وعن عربتها، ثم لا تلبث أن تصبح عجلة رابعة فى عربة أخرى، مستسلمة لقدرها.

وهكذا تواصل «الملكة ــ الشمس» سيرتها اليومية، تلقى بصناديق هداياها المفعمة بالدفء والنور للناس والموجودات جميعا، دون كلل أو شكوى. ولكن فوق الأرض تواصل الأشياء والموجودات والناس تفككها عن بعضها البعض، فقدانها لواجباتها ومسئولياتها الجماعية المشتركة، ولامبالاتها بآلام بعضها البعض، واستغلالها لبعضها البعض، وسلبيتها وسكوتها عن صاحب المحرقة، الذى تتضخم بطنه الجشعة حتى تسع السموات السبع والقارات السبع، ويصبح هو القوة الوحيدة المهيمنة على كل شيء. يحتكر ملكية العربات والعجلات ويلقى بها فى محرقته الهائلة التى تمتد حتى تبتلع الأرض نفسها، ويتعالى كيانه الضخم حتى يبطش بالشمس نفسها ويهشم عربتها ويسود ظلام دامس يطوى كل شيء.

إنها نبوءة كابوسية فاجعة لنهاية العالم، لنهاية حضارتنا الإنسانية هذه النهاية التى نصنعها ونعجل بها. بتكاسلنا، وتهاوننا وسلبيتنا وتمزقنا وفرديتنا وجشعنا وضآلة وعينا، بما يتيح للوحوش الصغيرة منا أن تصبح وحوشًا ضخمة مهيمنة على مقدراتنا ومصائرنا، وبما يغذى الحرائق الصغيرة المتناثرة التى يشعلونها حتى تصبح حريقًا شاملاً لحضارة الإنسان.

على أن القصة إنذار حاد جاد فى شكل هذه النبوءة الكابوسية، إنذار لنا جميعا، يضع الإنسان، كل إنسان أمام مسئوليته الإنسانية الشاملة.

هذه ــ فى تقديرى ــ قصة «عجلات عربة الكارو الأربع»، تكاد أن تكون عجلات الأركان الأربعة لوجودنا الإنسانى كله، والتى بها يتحرك

تاريخنا، والذى علينا أن نحسن حمايتها، وتغذيتها بالعطاء والإنتاج والإبداع والوعى والمسئولية المشتركة، وأن نحرص على تطويرها ومواصلتها إلى غير حد... وإلا ..

والقصة تكشف عن أديب ذى رؤية إنسانية وثقافية عميقة مسئولة، وحس فنى فيه تفتح وجسارة.

ولا أملك فى النهاية إلا أن أؤكد أن قراءتى للقصتين هى قراءة ممكنة لاأكثر، لا تعنى ولا تتصور غلق الباب أمام قراءات أخرى لهما.

وإننى إذ أحيى هذين الأديبين وأهنئهما، أثق أنهما سيواصلان فتح آفاق جديدة فى الإبداع القصصى العربى، وأحيى أخيراً أخبار الأدب والعزيز جمال الغيطانى والعاملين فى أخبار الأدب عامة لما يحققونه من تنشيط للحركة الأدبية وكشف للعديد من كنوزها الدفينة.

مراعى القتل
لـ «فتحى امبابى»

هذا عمل لايستحق من الدولة جائزة تشجيعية فحسب، وقد حصل عليها بالفعل، أو حتى جائزة تقديرية، بل يستحق كذلك الاحتفال والتكريم من الحركة الثقافية المصرية عامة. فهو عمل يكشف عن نبوغ كاتب روائى جديد.

والرواية تحمل بعدين، بعداً إبداعيا هو متن الرواية كبنية فنية ودلالية عامة، وبعداً لغويا اجتهاديا، يحاول به المؤلف تجديد اللغة العربية وتنميتها بما يتفق ومستجدات الواقع.

ويكاد البعدان أن يلتقيا فى قيمة مشتركة هى تأكيد وتعميق الرؤية المصرية ذات الخصوصية سواء بالدلالة العامة للرواية أو بأداتها اللغوية. وتكاد هذه الرواية أن تكون امتداداً دلاليا لرواية المؤلف السابقة «نهر السماء»، من حيث الطابع التاريخى بل الزمنى المحدد، ومن حيث الموقف الاجتماعى الصراعى بين مصر الفلاحين ومصر المماليك المفروضة عليها.

فلا يزال هذا الصراع الذى عبّرت عنه رواية «نهر السماء» قائما بين المماليك الجدد والفلاحين فى مصر اليوم.

وتشترك الروايتان كذلك فى الطابع شبه التسجيلى، وإن يكن طابعًا تسجيليا ذا عمق ملحمىّ تخييلى وغنائى. فالروايتان تعبران عن الواقع الخشن بتفاصيله الصغيرة الموضوعية، وإن يكن واقعا مشحونا بالاحاسيس والتصورات والقيم والمواقف الذاتية المختلفة.

ورواية «مراعى القتل» تضمّ أكثر من مرعى، ولكنها فى النهاية تصور وتعبّر عن مرعى واحد مهيمن هو مرعى القتل والنهب والتدنى والاستغلال والفساد والخديعة والموت غربةً. ولهذا فالرواية ذات طابع تراچيدى حاد فى أحداثها وفى مفرداتها وتعابيرها السائدة، وإن اتخذت ـ رغم بنيتها الروائية ـ نسقًا ملحميا فى حركتها وامتدادها المكانى والزمانى ومعاناة أشخاصها، فضلا عن امتداد أحداثها. وتعدّ هذه الرواية ـ فى تقديرى ـ تنمية إبداعية لبعض الروايات العربية الحديثة التى تعبر تعبيرا مباشرا تراچيديا وملحميا عن الواقع، أذكر منها رواية «ذات» لصنع الله إبراهيم «والبلدة الأخرى» لإبراهيم عبد المجيد، و«أعشاب البحر» لحيدر حيدر، وخاصة «مدن الملح» لعبد الرحمن منيف. وتتخذ الرواية من السيرة الهلالية نسقًا ملحميا لها. فمحور حركتها يدور حول خمسة جنود من «بطارية الفوج ٨٩ الفرقة الثامنة دفاع جوّى» هم عبد الله بن عبد الجليل رزق، مبروك ونبيل وأبو رحاب ومحمود، كما أن محور السيرة الهلالية خمسة رجال هم أبو زيد ويحيى ومرعى ويونس ودياب، وتشير إليهم الرواية. ففى مدخل الفصول وأحيانًا فى نهاياتها نجد فقرات من السيرة الهلالية التى تكاد تتوازى بأحداثها ودلالاتها مع أحداث ودلالات رواية «مراعى القتل»، بل نحسّ بغنائية السيرة فى غنائية «مراعى القتل» وإن تكن لكل من السيرة والرواية خصوصيتها. ويكاد المصير الفاجع لعبد الله الشخصية المحورية فى الرواية

هو نفس المصير الفاجع لأبى زيد الهلالى، رغم البطولة الخارقة لكليهما. فكلاهما يموت وحيدا. إلا أن عبد الله ـ كاسمه ـ رجل عادى، ولعل هذا معنى من معانى اسمه «عبد الله». على أن بطولته تكمن فى هذه الطبيعة العادية، البالغة الشهامة والإحساس العميق بالواجب والحدب النادر على الآخرين ومساعدتهم إلى حد التضحية بالذات فضلا عن شجاعته وتمسكه الحاد بكرامته ومصريته.

وللرواية أربعة مراعٍ أساسية، وان وحدهما مرعى واحد كما سبق أن ذكرنا، أو على حد التعبير العسكرى «نسق واحد» ـ الذى كان يكرره عبد الله دائماً والذى تعلمه من الخدمة العسكرية ـ الخطأ فى العمل العسكرى هو اختلال النسق بين القوات المسلحة المختلفة. على أن الرواية تعبر عن وحدة النسق الفنّى رغم تنوّع أنساقه أو مراعيه المكونة للرواية، واختلال هذه الأنساق واقعيا لافنّيا.

المرعى الأول هو الجيش فى معركة حرب الاستنزاف فى عامى ٦٨ ـ ١٩٦٩ ثم فى ثغرة الدفرسوار فى حرب عام ١٩٧٣. أما المرعى الثانى فهو القرية «سدود» قرية عبد الله. والمرعى الثالث هو واقع المهاجرين المصريين فى رحلتهم للعمل فى ليبيا. والمرعى الرابع هو السلطة الحاكمة أو النخبة العليا فى المجتمع بما تعنيه من تسلط وقمع وفساد واستغلال.

والبنية الخارجية الأساسية للرواية هى هذه الرحلة التى يقوم بها هؤلاء الجنود الخمسة بعد تسريحهم من الجيش عقب ما آلت إليه حرب الاستنزاف وحرب ١٩٧٣.

وفى قلب هذه البنية أو الرحلة تنبثق ذكريات مختلف هذه المراعى، إلا أن نسقا دلاليا واحداً يجمعها.

ولهذا تتضافر وتتداخل هذه المراعى فى فصول الرواية فقد يستقل

فصل من فصول الرواية بمرعى من هذه المراعى، وقد يتداخل أكثر من مرعى فى فصل واحد.

وتنقسم الرواية إلى أربعة أقسام وإلى أربعين فصلا. ويكاد الفصل الأربعون أى الفصل الأخير، أن يكون تجسيداً وتحقيقا لحكاية الشاطر حسن التى ذكرتها الرواية فى البداية حول الغرفة الأربعين، غرفة التساؤل اللعين والخطر، التى لاينبغى فتح بابها والدخول فيها، والاكتفاء بغرف القصر التسع والثلاثين الزاخرة بأشكال وألوان من المتع. والرواية تنتهى بعبد الله فى الفصل الأربعين يلج الباب الأربعين، أى باب التساؤل والخطر لتكون نهايته الفاجعة بعد رحلته البطولية الطويلة من الجبهة العسكرية، وجبهة القرية إلى جبهة العمل المأجور فى ليبيا. لماذا يحرص عبد الله على ولوج الباب الأربعين؟ يسأل نفسه وهو يموت فى نهاية الرواية: ليه فتحت على نفسك باب التساؤل اللعين؟. ليه مدّيت إيدك على الباب الأربعين؟ ويجيب لأن التسعة والثلاثين باب غير موجودين. لم يكن أمامه غير هذا الباب الأربعين. والباب الأربعون فى نهاية الرواية هو اختياره العودة إلى ليبيا، إلى جحيم المعاناة، لاسترداد حقه المنهوب من أيدى مغتصبيه عبر مخاطر وأهوال لامنجاة منها.

لاسبيل إلى تفصيل أكثر حول أحداث الرواية. فالرواية حافلة بالتفاصيل النابعة من معرفة تقنية دقيقة، لا من مجرد التخيل الفنى. حسبى الإشارة إلى هذه المراعى الأربعة فى نسقها العام.

أول المراعى هو مرعى الحرب، وهو فى جوهره يعبر عن واقع ملتبس. فهو يمثل البطولة النادرة التى تتجسد فى هؤلاء الجنود الفلاحين، فضلا عن عمال وعاملات التراحيل الذين بنوا حائط الصواريخ وكل من شارك فى حرب الاستنزاف وحرب عام ١٩٧٣. على أنه يمثل فى مواجهة

هؤلاء مختلف مظاهر التخبط وسوء التخطيط الذى يفضى إلى آلاف الشهداء من جنود وعمال وعاملات بسبب هؤلاء القادة «الذين ـ على حد تعبير الرواية ـ يقودون الحرب بالمقلوب بسبب الخوف، فقر الخيال، النمطية، انعدام الحرية» . وطوال الرواية يتم التعبير عن هذا بشكل جهير وأحيانا بشكل رمزى بهذا التساؤل: «أين الدبابات، لماذا لم تأت» ، فلقد تخلفت عنهم الدبابات فى لحظة من لحظات المعركة، فنجم عن ذلك العديد من الخسائر العسكرية والبشرية، ولهذا أصبحت عبارة «أين الدبابات» رمزاً لانعدام الحماية والمساندة طوال الرواية فى مختلف لحظاتها وحالاتها.

أما المرعى الثانى المرتبط بهذا المرعى العسكرى أو الميدانى فهو مرعى النخب المتسلطة التى نتبينها فى هذا السؤال الكبير فى الرواية: «من الذى كسب الحرب، جنودها أم كتائب تجار المخدرات وفرق مدرعات السوق السوداء، وسلاح طيران التوكيلات الأجنبية ؟» وأضيف إلى هؤلاء ماتشير إليه الرواية عبر العديد من صفحات من مؤسسات وهيئات أخرى، مثل المدرسين الذين ليس لهم منهج غير منهج التلقين والتربية المتخلفة، ومثل وسائل الإعلام من إذاعة وتليفزيون، فضلا عن الأنظمة العربية المتواطئة مع إسرائيل، والأعراب من قطاع الطرق وعصابات النهب والسلب، ورؤساء مؤسسات وقيادات لاهم لها غير تكديس المنافع الخاصة وتفكيك البنية الإنتاجية لمصر، وبيعها بل نهبها. وتلخص الرواية هذا كله فى قولها: «هذا وطن لايحترمه قادته» . أما المرعى الثالث فهو القرية والفلاح. والرواية على لسان بطلها عبد الله تتغنى دائما بالقرية حتى نكاد نستشعر أنها البديل والملجأ والملاذ من هذا الفساد الطاغى فى المدينة حيث النخبة والقيادة، نكاد نستشعر أن القرية هى الخلاص من حيث قيم العمل والعلاقات الإنسانية فى مواجهة المدينة. على أن الرواية أعمق من أن تكرس هذه الرؤية المتخلفة أو على الأقل الرومانسية. ففى القرية نجد ونعانى

مانجده ونعانيه فى المدينة. فشقيق عبد الله يغتصب حقه فى الأرض، وهو مثل ذلك يحرمه من مواصلة التعليم فى الأزهر. وفى القرية يتم اغتصاب المهاجرات من السويس خلال حرب الاستنزاف. على أن الفلاحين هم ضحايا النظام الاجتماعى والسياسى. إنهم ـ كما تقول الرواية ـ نفاية مهانة فى هذه الأرض «منذ أكثر من ألفين سنة وهم تحت احتلال كل غرباء العالم». «إحنا الفلاحين غدروا بينا اللّى فى البندر وشلّة الجالسين فى عابدين». إنهم الذين يعملون وينتجون ويحاربون ويبنون، وهم مع ذلك الشهداء والمستغلون المهانون المستذلون الذى لاينالون غير القدر الضئيل من الرزق.

أما المرعى الرابع فهو مرعى البحث عن الرزق، عن العمل، بالاغتراب بعد انتهاء الحرب. وهذا المرعى هو الذى يشكل الرحلة الملحمية للرواية، رحلة هؤلاء الخمسة وعلى رأسهم عبد الله إلى ليبيا بحثا عن عمل. وتتجسد كل القسوة والبشاعة والمعاناة فى هذه الرحلة التى يقوم بها هؤلاء الفلاحون الجنود وغيرهم بدون تصاريح دخول أو تصاريح عمل. ولهذا لاسبيل أمامهم إلا التسلل، أى أن يكونوا «سلكاوية». ولأنهم كذلك لابد أن يدفعوا الثمن الباهظ من اذلال ومهانة واغتصاب ونهب، وأخيرا ضياع كل استحقاقاتهم بالخديعة أو بالعدوان السافر إلى حد القتل.

وفى هذه الرحلة البالغة القسوة والشراسة يبرز الأعراب (ولاتقول الرواية «العرب») كقوة نهب وقتل تاريخية، مما يذكرنا بآراء ابن خلدون فى هؤلاء الأعراب وموقفهم المعادى للتحضر. ولكن لايكاد يختلف عنهم ـ فى الرواية ـ التجار وأصحاب المصالح من الليبيين، فضلا عن تواطئهم مع المصريين من تجار ورجال مقاولات ومسئولين إداريين. والضحية دائما هم هؤلاء العمال الفلاحون القادمون للرزق، والذين يتفانون فى عملهم.

وفى هذه الرحلة نتبين تنافسا حاداً بين الجنسيات العربية المختلفة من مصريين وسوريين ولبنانيين وليبيين على المشروعات المختلفة.

هذا فضلا عن الحرب التى يشنها السادات على ليبيا وتفرد لها الرواية بعض صفحاتها، مما يثير سؤالا كبيراً فى الرواية عن «معنى الكلام عن الوحدة العربية»؟ ولكن الرواية لاتقع ــ رغم مصريتها الشديدة ــ فى موقف رافض لهذه الوحدة، بل لعلها تعبر بوضوح عما يتم بين المتخاصمين والمتنافسين العرب ــ فى النهاية ــ من تصالح وتساند وتضامن فى اللحظات الصعبة.

هذه بشكل تخطيطى خارجى عام هى المراعى الأربعة التى يوحدها نسق واحد هو الرواية نفسها سواء من حيث البنية الفنّية أو الدلالة العامة. وبرغم القسوة البالغة البشاعة التى تتمثل فى الأشكال المختلفة من الامتهان والاذلال والنهب والخديعة والحرمان والجوع والعطش والمرض والتوحّد والاغتراب مكانا واحساسا، برغم هذا، فإن الرواية تعبر عن هذه الأشكال المختلفة من المعاناة تعبيرا يبلغ مستوى رفيعاً من الغنائية الحية الصادرة من أعماق الجراح الغائرة. على أن بشاعة المعاناة وغنائيتها هذه، سرعان ماتتحول إلى لقاءات بل انصهارات حسيّة جنسية بالغة التوحش حينا، أو بالغة الرقة والرهافة حينا آخر، يتم تجسيدها بصور تعبيرية جمالية نادرة فى أدبنا العربى المعاصر. وإلى جانب هذا تزخر الروايات بما يشبه الخلاصات الفكرية أو جوامع الكلم التى تبلور المواقف المختلفة بلورة مركزة بليغة مثل «الذكريات لهيب تحت الرماد» أو «يبقى ذهول العقل قدام السؤال» ومثل «ما أبشع هزيمة النفس» الموت هو «موت النفوس» ومثل «الانتماء يبتدى من الحق المقدس لحرية الفرد فى الاختيار» ومثل «حالة سدود [قريته] وجود فى العدم أم عدم فى الوجود» ومثل «عندما لاتكون هناك راية، أين تذهب الخيول» إلى غير ذلك.

والرواية برغم قسوة المعاناة فى مراعيها الأربعة تكشف عن رؤية إنسانية باهرة تتمثل أولا فى إدانة هذه الأوضاع أو هذه المراعى بشكل جهير قولا وسلوكا، وثانياً فى رؤية عميقة عريضة متحضرة للإنسان وللعالم، سواء فى موقف الرواية المتقدم من المرأة أو فى مجرد مجاهدة عبد الله مجاهدة خارقة دفاعا عن وطنه، ثم فى إصراره فى نهاية الرواية على الحصول على حقه من مغتصبيه أيا كانت النتيجة، ثم فى تأكيد الرواية على أن اكتشاف مصر لذاتها لم يتحقق بمجئ الحملة الفرنسية، وإنما عندما نطق الحجر، حجر رشيد على يد العالم شمبليون، أى عندما اكتشفت مصر تاريخها القديم.. وإلى جانب هذا كله، الرؤية المستقبلية الإنسانية للرواية ذات الطابع العلمى فى قول الرواية على لسان أحد شخوصها «لن يصمد شىء أمام العالم الجديد، سوف تتلاشى قوميات وتمّحى شعوب وتترسّخ أخرى وتتضاءل أديان وتسقط أيديولوجيات وتبزغ أخرى. ولن يكون ثمة وجود إلا لقداسة العلم والعمل وحرية الإنسان بلا حدود» بل يتوقع أن يتحقق تطور نوعى للجنس البشرى نفسه.

هذه هى «الرواية ـ الملحمة» مراعى القتل. والحقيقة أنها ليست مرثية للواقع الراهن لمصر، برغم طابعها التراچيدى المأساوى، بقدر ما هى صحوة وعى مصرى عميق بالمصرية، ونقد جسور لما هو سائد، وإدانة وغضب حاد، وتطلع إلى مايناقض هذا الواقع السائد تحقيقا لمصرية مصر، وإنسانيتها ووجودها الفاعل فى العالم الجديد.

هذه هى الدلالة العميقة لهذه الرواية الرائعة حقا كبنية أدبية وكدلالة اجتماعية وطنية وإنسانية، وإن كانت لى ملاحظة واحدة تتعلق بلغة الرواية فى صفحاتها الأخيرة التى يبدأعبد الله فيها الدخول فى مرحلة بالغة القسوة والمعاناة الجسدية وهو يجرى لتجاوز الحدود. فاللغة التى يسترجع بها ذكرياته لاتتفق بنيتها العقلانية مع التوتر الحاد الذى يسود هذه المرحلة..

على أن هذا لاينطبق على لغة الرواية عامة التى تتسم ببلاغة تعبيرية دافقة حارة، تتوازى مع احداثها وتنبض بها فى اختلاف مستوياتها. والدلالة العامة للرواية التى تعبر ــ كما أشرنا ــ عن المصرية، نكاد نجدها متجسدة لا فى أحداثها فحسب، وإنما فى التجربة اللغوية للرواية كذلك.

الرواية ــ كما ذكرنا فى البداية ــ تقدم مشروعا جديدا فى البنية النحوية والصرفية للغة العربية، لاتخرج بها عن البنية العامة للغة العربية الفصحى، ولاتقتصر بها على البنية العامة للغة العامية، بل تتمسك باللغة العربية وتسعى إلى تطويرها تطويرا تراه أقرب إلى الإيقاع اللغوى الذى تمارسه الخبرة المصرية اللغوية، وتتخفف به من بعض أشكال صرفية ونحوية تجدها لاتتفق مع معطيات واقعنا المعاصر بل تقيم فجوة بين المنطوق والمكتوب. فهو يرفض ــ مثلا ــ حرف الواو والنون فى حالة رفع جمع المذكر وإسناد الفعل المضارع إلى واو الجماعة فى حالة الرفع، وهو يرفض نون النسوة. كما يرفض التثنية فى الضمائر، ويكتفى فى تمييز الأعداد بالنطق العادى إلى غير ذلك. وفى نهاية روايته يقدم تفسيرا لهذه الأسس التى اختلف فيها مع النحو السائد، والتى قام بكتابة روايته بمقتضاها. ولهذا قد يصدم القارئ لكثرة ماقد يتصوره أخطاء نحوية، وإن لم تكن كذلك، وإنما هى تطبيقات لرؤية خاصة فى تطوير النحو العربى والكتابة اللغوية العربية عامة.

وباب التجديد والاجتهاد مفتوح بغير شك، وبخاصة فى مجال الإبداع الأدبى، فضلا عن بقية المجالات الفكرية والعلمية. المهم فى الأمر هو الاتساق المنهجى فى نسق النموذج الجديد المقترح، فضلا عن سلامة منطقه وفاعليته فى تجديد وتطوير التعبير والتفكير والتواصل عامة. على أن الملاحظ أن فى تطبيق هذا النسق المقترح، فى بعض الأحيان، خروجا على هذه الأسس التى يحددها أو يقوم ببعض انحرافات أو تغييرات

نحوية لم تكن بين الأسس التى حددها لنموذجه المقترح، كأن يستعمل مثلا بعض الأفعال فى الصيغة الكلاسيكية التى يقترح تغييرها مثل «كانا يتحدثون» ص٢١٢ من الرواية، وماأكثر الأمثلة الأخرى التى نجدها خارج حدود الفصلين اللذين حرص على كتابتهما بالصيغ النحوية الكلاسيكية. وإلى جانب هذا نجد استعمالات لغوية متعارضة مع هذه الصيغ النحوية الكلاسيكية دون أن نجد فى نسقه النحو المقترح مايبررها أو يفسرها، مثل قوله فى ص ١١٥ أى آخر صفحة من الكتاب أو آخر صفحة من الصفحات التى كرسها لعرض نظريته: [ولاشك أن الأخير غير قادراً فما هو أساس نصب (قادراً) هذه؟ ومثل قوله فى الجملة الأخيرة فى كتابه:

«وكان للمناقشات والحوارات المستفيضة (...) دوراً فعالا ورئيسيا» وفى هذا خروج على القواعد النحوية الكلاسيكية فضلا عن الخروج على حدود نسقه النحوى المقترح.

على أن هذا لايقلل أولا من القيمة الأدبية الكبيرة لهذه الرواية، أما ماتتضمنه من اقتراح يتعلق بالبنية النحوية فهى اجتهاد يحتاج إلى دراسة وحوار. وإن كنت أرى ـ مع أهمية الدراسة والحوار ـ أن التجديد اللغوى يتحقق أساسا بالممارسة وفى نجاح هذه الممارسة فى أن تفرض ذاتها وأن تسود عمليا قبل أن تتحول إلى قواعد وأسس مقبولة.

المهاجر إلى أين؟

في جريدة الأهرام. عدد الثلاثاء [١٤ فبراير ١٩٩٥]، كتب الأستاذ فهمي هويدي مقالاً بعنوان [«المهاجر» وعبرته] استهلها بدعوة إلى الاتفاق على شيء نستخلصه من أزمة فيلم المهاجر، لا من باب التنادي إلى كلمة سواء فقط أو التقليل على حد قوله من عدد الحرائق المشتعلة في ساحتنا الثقافية بل ربما نهتدي إلى سبيل «يمكننا أن نصرف طاقة الاشتباك والاحتراب الأهلي في مواجهة التحديات الماثلة التي تهدد جميع الفرقاء وتوشك أن تغرق السفينة بكل ركابها». والحق أنني سعدت بهذا الاستهلال وتفاءلت خيراً، وتوقعت أن يصل بثقافته العميقة وذكائه اللامع إلى صيغة تحقق لنا ذلك. ولكني لم ألبث بعد الانتهاء من قراءة المقال أن تبينت أنه لم يقدم ـ للأسف ـ كلمة سواء أوحتى دعوة للاجتهاد في الرأي واحترام الاختلاف فيه، بل راح يفرض ضوابط ومحرمات نهائية على حرية الإبداع الفني، لا تدع مجالاً لغير استمرار ذهنية الإقصاء والتجريم والتحريم للمختلفين مع هذه الضوابط والمحرمات والخارجين عليها، مما يزيد الحرائق اشتعالاً في ساحتنا الثقافية. والواقع أنه ليس المهم أن تتفق الساحة الثقافية على شيء، وإنما المهم أن يحرص الفرقاء جميعا على

معالجة الأمور الخلافية بروح الحوار الموضوعى وسعة الأفق، وتفهم الاختلاف واحترامه، لا اغتياله بالرصاص حينا، أو بالسكين حينًا آخر، أو بالتحريم والتجريم والتكفير كما يحدث فى أغلب الكتابات التى تنتسب إلى حركة الإسلام السياسى.

وليسمح الأستاذ فهمى هويدى فى البداية أن أعرض لقراءتى لهذا الفيلم ، لأناقش فى ضوئها قراءته له. إن الفيلم بغير شك يستلهم قصة النبى يوسف، سواء فى بعض عناصرها، أو فى إطارها العام، أقول يستلهمها، ولكنه لايعبر عنها، أو يصورها تصويرا حرفيًا. وهو لا يستلهمها ليقدم رؤية فنية لقصة دينية وتاريخية، وإنما يستلهمها ليستخلص منها درساً للحاضر والمستقبل. إن الفيلم ليس وثيقة تاريخية أو تقريرية بل هو نص متخيل إبداعى. وهو كأى نص إبداعى لا ينبثق من فراغ أو من عدم، مثل الخلق فى المفهوم الدينى، وإنما يستلهم تراثه وواقعه وخبراته الحية. إنه يعيد بشكل إبداعى إنتاج بعض عناصر من ثقافته الدينية والتاريخية، مضيفاً إليها عناصر من خبرته الإنسانية الواقعية والمتخيلة، ليشكل من هذا كله بنية فنية جديدة. إن عناصر هذه البنية الفنية، لم تعد هى نفسها العناصر التى استلهمها من مرجعياته المختلفة الثقافية أو الحياتية، وإنما أصبحت عناصر مختلفة باندماجها وعضويتها فى البنية الفنية الشاملة الجديدة، بل أصبحت هذه العناصر تستمد معناها ودلالتها من هذه البنية الشاملة. ولهذا فكل قراءة أو حكم بالمطابقة بين عمل إبداعى متخيل وبين مصادره ومرجعياته هو إهدار لطبيعة هذا العمل. اذ لاينبغى الحكم على العمل الفنى أو الأدبى بالمطابقة وإنما بدلالته النابعة من بنيته. هل معنى هذا، أننا لا نرى أى ارتباط بين العمل وبين مصادره ومرجعياته بل والسياق الذى صدر فيه وعنه؟ لا.. بالطبع، فلسنا من أنصار الشكليين الذين يقتطعون العمل الفنى من مصادره ومرجعياته وسياقه. ولكن التقييم والحكم لا يكون بالمطابقة أو

عدم المطابقة، وإنما بالدلالة العامة للنص الإبداعى، للبنية الشاملة، ومدى تعبيرها الإبداعى عن مرجعيتها، سواء كان هذا التعبير سلبيًا أو إيجابيًا، وسواء كان إضافة حقيقية أم مجرد تكرار سلبى واستنساخ بليد.

وفى فيلم المهاجر ـ كما ذكرنا ـ نجد عناصر مستلهمة بالفعل من قصة النبى يوسف، مع إضافات لعناصر وأحداث ومواقف أخرى مما يشكل بنية شاملة لنص إبداعى جديد. وهنا يكون من واجبنا أن نتساءل عن دلالات هذا النص الجديد. ونستطيع أن نتبين هذه الدلالات فى عدة أمور لعل من أبرزها:

الهجرة من أجل المعرفة والتعلم التى تمثلها رحلة «رام» النموذج المستلهم من النبى يوسف فى الفيلم.

ـ السعى الجاد الملح لإيجاد عمل مثمر، وبذل جهد كبير شاق من أجل تعلم أساليب الزراعة، ثم العمل على تحقيق إنتاج زراعى وفير.

ـ الإسهام بثمرة هذا الإنتاج فى مواجهة سنوات القحط والتخفيف من وطأته على الناس.

ـ المشاركة فى معركة الإيمان بإله واحد، أى فى معركة التوحيد.

ـ الدفاع عن الحياة فى مواجهة طقوس التحنيط، ولعل فى هذه النقطة نقداً رمزيًا لمن يحاولون فى عصرنا الراهن تحنيط أفكارنا وحياتنا باسم مفاهيم جامدة متعصبة. وهى رؤية فى الرواية لا تعنى السخرية بالتحنيط فى مصر القديمة، فالفيلم يتحدث مع الحاضر لا مع الماضى.

ـ حرص «رام» برغم خيانة إخوته الجشعين له على الصفح عنهم والتسامح عن أخطائهم بعد الجهر بإدانتهم، وهو من رموز الدعوة إلى التسامح والوحدة بين الإخوة المتخالفين.

- الترفع أمام الإغراء الجنسى الصارخ، ومكافحة النفس حتى لا تتورط فيه من ناحية، واحتراماً لمشاعر الزوج رغم عجزه من ناحية أخرى.

- زواج «رام» بمن أحبته وأحبها وحرصه على العودة معها ومع إخوته إلى بلده البعيد لينقل إليه ما تعلمه من فنون الزراعة والإنتاج.

- إلى جانب هذه العناصر التى تشكل بعض دروس ودلالات الرواية التى يحملها ويعبر عنها مضمونها فى بنيتها الشاملة، والتى تعد دروساً قيمة لأجيالنا الجديدة، تأكيداً لروح العلم والمعرفة والعمل والإنتاج والتسامح والتساند والإيجابية، إلى جانب هذه العناصر هناك القيمة الجمالية المبهرة للفيلم التى تقدم لوحات رائعة لجوانب من بلادنا، فضلاً عما تعنيه هذه القيمة الجمالية ذاتها من غذاء ذوقى ووجدانى لا يقل أهمية عن الدروس القيمية والعملية والإنتاجية السابق ذكرها.

إن هذا الفيلم بمضمونه التعليمى وبنيته الجمالية، يعد إضافة تفخر بها السينما المصرية، وترتفع بها إلى مستوى عالمى رصين.

هذه هى قراءتى للفيلم، وهى قراءة لا أدعى القول بأنها الرؤية الوحيدة الصحيحة، على أنى لم أصطنعها أو أسقطها على الفيلم، وإنما هى مستمدة من وقائع الفيلم وبنيته الشاملة ومايوحيه الفيلم من دلالات معنوية وقيم جمالية. حقا، هناك من التفاصيل أو اللقطات الجزئية أو العبارات التى قد نختلف أو نتفق معها. ولكن الحكم على العمل الفنى يكون أولاً وأساساً على دلالته الشاملة، ومن التعسف تفسير الفيلم، بعبارة هنا أو عبارة هناك ونسعى لانتزاعها من بنيته العامة، ومحاولة مطابقتها والحكم عليها وتفسيرها بمرجعية ما خارج الفيلم فى مجمله.

والآن ، أنتقل إلى قراءة الأستاذ فهمى هويدى لهذا الفيلم. والواقع أن الأستاذ هويدى لم يقدم قراءة تفصيلية متسقة للفيلم، وإنما نتبين هذه

القراءة ضمناً خلال معايير وضوابط ستة يعرض لها:

- في المعيار الأول يؤكد الأستاذ هويدى بأنه لا يوجد نص يحرم تصوير الأنبياء، وتجسيدهم ، بل لا يوجد رأى فقهى سابق على هذه المسألة. ولكنه يعبر عن اجتهاد حديث وصحيح كما يقول اتفق عليه علماء المسلمين. فى ضوء هذا الاجتهاد، يقول الأستاذ هويدى إن نماذج الأنبياء ينبغى أن تحتفظ بصورتها المثالية فى الأذهان بحيث يظل النبى كحامل لكلمة الله ورسالته فى مكان النجم الهادى والمضئ فى الوعى والضمير. وتقمص شخص ما للنبى فى سياق عمل ما فإنه يخدش هذه الصورة المثالية وخاصة إذا قدر لهذا الشخص أن يلعب أدوارا فنية أخرى نظهره مرة مهرجًا أو شريراً إلى غير ذلك من الشخصيات السلبية. وحدوث هذا يؤثر على صورة النبى فى الوجدان العام وينال من توقير الأنبياء والرسل.

وبصرف النظر عن هذا التفسير الذى يرتفع بالأنبياء إلى مستوى القداسة بما يخالف الرؤية الإسلامية الإنسانية لهم، فإن الأستاذ هويدى يكاد يفرض علينا بهذا وبشكل غير مباشر قراءته للفيلم بأن بطله [يلعب دور النبى يوسف وإن يكن انتحل اسم رام فى الفيلم.

إنه بهذا يقوم بمطابقة حرفية مباشرة بين «رام» فى الفيلم والنبى يوسف ، وكأنما هو أمر ليس فى حاجة إلى نقاش أو جدال. وكان من الأكثر موضوعية أن يقول مثلاً: وإن رام هو استلهام فني لشخصية النبى يوسف فى إطار هذا الفيلم، وليس مجرد انتحال لاسم، لأن شخصية رام فى الفيلم تختلف عن النبى يوسف لا بالاسم فقط بل بالعديد من المواقف التى حفل بها الفيلم سواء كانت لغة عامية مقصودة لخلق مسافة بين النبى يوسف وشخصية رام، أو فى العديد من أشكال السلوك المختلفة، مثل

زواجه، وعودته مع زوجته إلى موطنه الأصلى إلى غير ذلك من العديد من التفاصيل. ولهذا فهو مجرد استلهام فنى من شخصية النبى يوسف، وهو استلهام تحور فى إطار البنية العامة للفيلم. وفى تقديرى أن الأستاذ هويدى يعرف جيداً أن الفن لا يفسر بالمطابقة حتى مع مرجعياته بشكل حرفى مباشر. وإنما يفسر بدلالته العامة، أو بمضمونه الذى يرتفع فوق عناصر موضوعه وأحداثه الجزئية. فالفن ليس انعكاسًا مرآويًا مباشراً للواقع أو للمرجع الذى استلهمه، وإنما هو انعكاس إبداعى بما يضيفه ويضفيه على العمل الفنى الإبداعى من عناصر ودلالات ومواقف مستحدثة مختلفة. ولكن الأستاذ هويدى يصادر منذ البداية وبشكل قاطع على أن الفيلم مطابق للواقع وليس استلهاما منه ولهذا يدينه ويرفضه. وهو بهذا يغلق باب الاجتهاد فى استلهام تراثنا الدينى والتاريخى والثقافى عامةاستلهامًا فنيًا. وهذا هو المنطق نفسه الذى استند إليه الرأى الذى كفر ولا يزال يكفر رواية «أولاد حارتنا» للأستاذ نجيب محفوظ التى هى بدورها استلهام فكرى وأخلاقى وفنى من مسيرة الأديان لا تقدم تاريخاً مطابقاً لهذه المسيرة بقدر ما تهدف إلى تقديم نموذج فكرى قيمى للنضال من أجل إقامة القيم العليا فى واقعنا الراهن. وكذلك رواية «قرية ظالمة» للدكتور محمد كامل حسين التى قدمت صورة رائعة ليوم واحد هو يوم صلب المسيح، فأضافت من العناصر الدينية والتاريخية المستلهمة والمتخيلة لتقدم لوحة بالغة الرفعة والنبالة للمحبة والتسامح والتضحية من أجل الخير والحقيقة. ليس ثمة مطابقة حرفية استنتاجية أو تقريرية بين قصة النبى يوسف وفيلم «المهاجر»، وإنما الفيلم استلهام فنى إبداعى متخيل لعناصر من القصة فضلا عن عناصر أخرى متخيلة لتعميق الدلالة التعليمية والجمالية للفيلم بما لا يمس من قريب أو من بعيد قصة النبى يوسف بأى انتهاك أو تشويه أو إساءة.

والواقع أن الأستاذ هويدى نفسه يعترف فى فقرة من فقرات مقاله

بأن الفيلم محاولة لتقديم القصة القرآنية بصورة غير مباشرة. إذن... فلا مطابقة على الأقل بصرف النظر عن قراءته التقريرية الحرفية للقصة كأنما هى نص تاريخى وليست عملاً إبداعيًا متخيلاً ذا دلالة أخلاقية وفكرية وجمالية رفيعة.

أما المعيار الثانى الذى يتخذه الأستاذ هويدى فهو أن القصص القرآنى ينبغى ـ كما يقول ـ أن يحتفظ له بذات القداسة التى تحيط بأى نص دينى باعتباره كلام الله، الذى هو حق وصدق، ولايحتمل الزيادة أو النقصان. وهنا يخلط الأستاذ هويدى خلطًا كاملاً بين النص الدينى من حيث أنه كلام الله، وما احتواه هذا النص من أحداث قصصية. ويكاد يقول بأن هذه القصص ما دامت قد جاءت داخل نص هو كلام الله، فهى نفسها مقدسة لقداسة الكلام عنها ولا تحتمل زيادة أو نقصانًا. وهذا خلط وتخليط، فالواقع أن القصص الدينية يعبر عنها القرآن تعبيرًا مركزًا لاستخلاص العبرة منها، وليس المقصود سردها تأريخيًا. ولكن هناك تفاصيل عديدة تتعلق بهذه القصص ولم ترد فى النص الدينى المركز. وكتب الفقه والتفسير والتاريخ مليئة بهذه التفاصيل المتعلقة بهذه القصص القرآنية بل وبغيرها من آيات القرآن، وهذه التفاصيل لاتتناقض مع النص القرآنى، وإنما تستكمله بالخيوط المتعددة التفصيلية للوقائع التى يذكرها النص ذكرًا مركزًا. ولهذا كان هناك هذا الفصل المهم فى تراثنا الفقهى المسمى بأسباب النزول، وهناك الاستطرادات العديدة حول قصص الأنبياء التى نجدها فى كتب الفقه والتفسير، توضيحًا واستكمالاً وتفسيرا لها. فإذا قال الأستاذ هويدى لا ينبغى أن نضيف إلى النص الدينى حول القصص أى شئ زيادة أو نقصاناً، باسم قداسة النص. فإنه باسم هذه القداسة التى يسبغها كذلك على أحداث القصص نفسها، إنما يوقف كل معرفة موضوعية وتاريخية كامنة وراء منطوق النص الدينى ولا يمس ذكرها بل تخيلها من

قريب أو من بعيد قداسة النص الدينى نفسه. ولهذا فإن الأستاذ هويدى لا يحجر على الإبداع الفنى وحده بل على الاجتهاد فى المعرفة والعلم والاجتهاد فى التفكير والبحث والتفسير. وهذا ما يذكرنا بمحاكم التفتيش وإدانتها للعالم «جاليليو» وحرقها للفيلسوف «برونو» لخروجهما عن المنطوق الحرفى لتعاليم الكنيسة والكتاب المقدس. وما أتصور أن الأستاذ هويدى تصل خشيته على مقام الأنبياء إلى هذا الحد من الحجر على الإبداع الفنى والاجتهاد المعرفى والفكرى. ويقول الأستاذ هويدى فى فقرة أخرى من أراد أن يوظف النص القرآنى فى نقل العبرة إلى الناس بأى أسلوب فنى فعليه أن يلتزم بإطارها المنزل ولا يدخل عليها شيئًا من خيالاته. ولعلنا نجد فى هذا النص أمرين الأول: هو أن الأستاذ هويدى يسمح بأن يوظف القص الدينى فى نقل العبرة للناس بأى أسلوب فنى. وهذه خطوة متقدمة بغير شك، وأحسب أن فيلم «المهاجر» قد حققها بامتياز كما سبق أن أشرنا. ولكن سرعان ما يضيف الأستاذ هويدى إلى ذلك أمرًا ثانيًا أو شرطًا هو الالتزام بالإطار المنزل، وألا يدخل عليه شئ من الخيالات. ولست أدرى ماذا يعنى الأسلوب الفنى إلا إدخال الخيال والتعبير بشكل غير تقريرى أو حرفى عن الحدث القصصى وإلا خرج النص الفنى من حدود الفن، إلى حدود السرد التقريرى! هذا مع العلم بأن الإطار المنزل يتحدث عن أحداث وقصص وقعت بالفعل، فما الذى يمنع الدراسات التاريخية من التنقيب والبحث العلمى حول تفاصيل ما ذكره القص القرآنى من أحداث ووقائع، وما الذى يمنع الإبداع الفنى أن يستخدم الخيال من الإضافة الإبداعية تعميقًا للدرس المستخلص والمستلهم من وقائع القص القرآنى ودون أن يكون فى هذا أى إساءة إلى مضمون النص الدينى المقدس؟

– أما فى المعيار الثالث، فإن الأستاذ هويدى لا يكتفى بقوله القاطع

فى المعيار الأول بأن فيلم «المهاجر» هو تجسيد لقصة النبى يوسف، وليس هناك فرق إلا انتحال اسم رام بدلا من اسم يوسف، فإنه فى هذا المعيار الثالث يكاد يقطع كذلك بأن فى الفيلم مايهتك المقدس ويخدش المشاعر الدينية بل يكاد يوازى بين الفيلم وبين ما فى بعض الخطاب الإعلامى الذى يروج للجنس. والابتذال علناً. هذا، برغم أن الأستاذ هويدى لم يشر إلى أى دليل على هذا فى الفيلم فى أى موضع من مواضع مقاله، وما أعتقد أن محاولة إغواء «رام» أو الشذوذ الجنسى للقائم بعملية التحنيط، أو العجز الجنسى لقائد الجند تجعل من هذا الفيلم فيلما يروج للجنس والابتذال!.

على أن الأستاذ هويدى يثير فى هذا المعيار الثالث قضية بالغة الأهمية هى: ما هى حدود المقدس وطبيعته التى من حقها ومن واجبها الحكم على العمل من حيث مراعاته لهذه الحدود أو خروجه عليها. وهو يرى أن فى بلادنا مؤسسات دينية وأخرى قانونية قادرة على ذلك. والأستاذ هويدى يسعى بهذا إلى جعل المؤسستين الدينية والقضائية مرجعيتين للحكم على الأعمال الإبداعية. ومع احترامى لكلا المرجعيتين، ففى تقديرى أن الإبداع الفنى بما تتسم به طبيعته من تجاوز للسائد والمسيطر والثابت والمستقر وما تتسم به طبيعته النقدية كذلك من تطلع دائم إلى التطوير والتجديد، فإنه من الأليق أن تكون مرجعية الحكم على الأعمال الإبداعية من داخل كل مجال إبداعى، يقوم به المتخصصون فى كل مجال مع ضمان تمثيل مختلف الاتجاهات فيه. حرصا على تنوع الآراء وتفهمها لحقيقة العمل الإبداعى واحترام حرية الاجتهادات المختلفة. إن الأمر لا يتعلق بالأعمال الأدبية والفنية فحسب، بل يمتد إلى مختلف مجالات الإبداع الفلسفى والفكرى والعلمى والقانونى والثقافى عامة.

إن حرية الإبداع شرط أساسى للتنمية الاجتماعية الشاملة وشرط

للتقدم الاجتماعى عامة.

والأستاذ هويدى ينتقد ما تتسم به بعض الاتجاهات الفكرية الإسلامية المعاصرة من حساسية مع الفن وعداء له. ويدعو إلى مقاومة ضغوط هذه التيارات ودحض أفكارها وإفشال مساعيها – على حد قوله ـ وهذا حسن. ولكنه سرعان ما ينتقل بنقده لهذه التيارات الإسلامية الجامدة إلى ما يسميه بالإنفلات العلمانى الذى يعتبر جزءاً من المحنة ويقول بأن نفراً من أصحاب هذا الاتجاه المنفلت «يطلقون خطاباً يعتبر أن تجريح العقائد وغمز الغيب والعبث بالمقدسات من شروط التنوير والإبداع». ولكن الأستاذ هويدى لا يقدم دليلاً واحداً على هذا الغمز واللمز بل الاتهام الصريح للتيار العلمانى والتنويرى، فى الوقت الذى يكاد يشكل خطابه نفسه ـ أى خطاب الأستاذ هويدى ـ نفس الخطاب الإسلامى السياسى الجامد الذى ينتقده.

ـ أما المعيار الرابع الذى يقدمه الأستاذ هويدى فهو معيار الحرية وضوابطها. وهذا المعيار على حد قوله هو «المعيار الإيمانى». وتكاد هذه الفقرة توحى ضمناً بأن هذا الفيلم إنما يمس الإيمان نفسه! ويقول الأستاذ هويدى: إن فيلمًا كهذا الذى نتحدث عنه لو مس شعرة من التاريخ اليهودى لقامت الدنيا ولم تقعد ولما فتح أحد فمه بكلمة عن الحرية أو حقوق التعبير والإنسان. وإلا جلد بسوط «العداء للسامية». وهكذا يسعى الأستاذ هويدى ـ كعادته ـ إلى الإيحاء بل تأكيد أمر لم يشر إليه من قريب أو بعيد فى مقاله وكأنما هو أمر مقطوع بصحته، دون أن يكون لديه أى دليل عليه، وهو أن هذا الفيلم يطعن فى الإيمان وفيه مساس بالتاريخ العربى! ومن هذا القبيل أيضاً حديثه عن أن مثل هذا الفيلم ما كان يقبله اليهود لو كان يتعلق بدينهم ولا أدرى ماذا يعنى بهذه الإشارة إلى موقف اليهود؟ فإذا كان يقصد ما يزعمه من تجسيد فيلم «المهاجر» لشخصية

النبى يوسف، فالأستاذ هويدى يعرف عن يقين أن السينما اليهودية والعالمية قد قدمت أنبياء اليهود تقديمًا ملحميًا، وكان هذا موضع فخر اليهود واعتزازهم ودعايتهم كذلك لفلسفتهم الصهيونية. فلم يكفر أحد منهم أو يرفض هذه المعالجة السينمائية لأنبيائهم، كما يفعل الأستاذ هويدى مع فيلم «المهاجر» مع أن هذا الفيلم لا يشخص النبى يوسف بل يستلهم بعض عناصر مسيرته، ليصنع منها دروسًا أخلاقية وفكرية وإنتاجية قيمة كما سبق أن ذكرنا.

ـ وفى المعيار الخامس يدافع الأستاذ هويدى عن المحامى الذى رفع قضية ضد مخرج الفيلم، محاولاً أن يفرق بينه وبين ذلك الذى تربص بنجيب محفوظ وحاول اغتياله بالسكين، على أساس أن المحامى لم يلجأ إلى سكين وإنما إلى القانون. وفى تقديرى أن إدخال الأستاذ هويدى للقانون فى مقابل السكين هى محاولة لإخفاء حقيقة الدعوى التى رفعها المحامى ضد الفيلم. فلا شك أن الالتجاء إلى القانون يختلف جذريًا عن استخدام السكين. ولكن مضمون الدعوى المرفوعة بالقانون، لا يختلف عن مضمون السكين المرفوع ضد رقبة نجيب محفوظ، إنه مضمون واحد هو اغتيال الإبداع، فى شخص مبدع هو نجيب محفوظ، أو فى فيلم مبدع هو فيلم المهاجر. وإذا كان الطب العلاجى قد استطاع أن ينقذ لنا حياة نجيب محفوظ، فإن محبى الفن والحقيقة والحرية والإبداع فى مصر، وفى الأمة العربية وفى العالم أجمع يتطلعون إلى التاريخ العريق لقضائنا المصرى المستنير لإنقاذ فيلم المهاجر، بل لإنقاذ حرية الفكر والإبداع فى بلادنا، مادامت القضية قد أصبحت بين يديه.

ـ أما المعيار السادس الذى يدعو إليه الأستاذ هويدى فهو مجرد فقرة مقتبسة من كتاب «الإسلام بين الشرق والغرب» لمؤلفه على عزت بيجوفيتش رئيس البوسنة. وفى هذه الفقرة يؤكد رئيس البوسنة على العلاقة

بين الفن والدين . ولكنه من ناحية أخرى يؤكد على أن الفن إبداع وإنشاء جديد. وهو إذ يؤكد عمق وحميمية العلاقة بين الفن والدين، فإنه يؤكد في الوقت نفسه على اختلاف طريقة التعبير بينهما عن الفكرة نفسها. وفي تقديري أن هذه الفقرة التي أقتبسها الأستاذ هويدي للإيحاء بالتناقض بين الدين وفيلم المهاجر، لو أمعن هو نفسه في قراءتها وتفهمها، لتبين له أنها دفاع مجيد عن فيلم «المهاجر». فليس في فيلم «المهاجر» خروج على الدين، بل هو بناء إبداعي متخيل يستلهم الدروس والدلالات العميقة في قصة النبي يوسف الدينية، ويعبر عنها على حد تعبير رئيس البوسنة ـ بطريقة مختلفة عن الطريقة الدينية.

أعترف مرة أخرى أنني عندما قرأت مستهل مقال الأستاذ هويدي وهو يتحدث عن ضرورة إيجاد كلمة سواء تجمع بين كل الفرقاء ليتفرغوا لمواجهة الأخطار التي تحيط بنا، تفاءلت خيرا، وتوقعت أن يأتي المقال دفاعاً عن حق الاستلهام من النص المقدس ومعالجته معالجة إبداعية، هي خصوصية الفن، وأنه لا شئ في ذلك مادام النص الإبداعي لم يخرج عن القيم الأساسية في هذه القصة المستلهمة تماماً كما فعل من قبل د. محمد كامل حسين، وطه حسين، وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ وعشرات غيرهم من كبار الكتاب والفنانين في العالم.

ولكني انتهيت من مقال الأستاذ هويدي وقد خاب ظني فيما توقعته، فما حل الأستاذ هويدي مشكلة، بل لعله ضاعف من تعقيدها، ومن إثارة البلبلة والفرقة حولها، بمعالجته الملتبسة التي تخلط بين النص التقريري التأريخي، والنص الإبداعي المتخيل، وبين قداسة النص الديني، وحقائق التاريخ والواقع العملي الحي التي يشير إليها النص الديني إشارة مركزة. ومن حق الأستاذ هويدي بالطبع أن تكون له قراءته الخاصة لفيلم المهاجر. ولكن من واجبنا جميعا كمثقفين أن نجعل من الحوار الموضوعي واحترام

الاختلاف وحرية التعبير والاجتهاد والإبداع، النسيج الذى تتشكل به ساحتنا الثقافية، لا أن نسارع إلى التجريم والتحريم والإقصاء الذى يعنى ـ بشكل أو بآخر ـ الاغتيال الثقافى .

ولهذا فإن قضية فيلم المهاجر ليست قضية فيلم، وليست مجرد قضية دينية، وليست مجرد قضية قانونية، مع احترامنا للدين وللقانون وللفن السينمائى، وإنما قضية هذا الفيلم فى هذه الأونة بالذات من حياتنا الثقافية هى رمز لقضية أكبر هى مدى قدرتنا على تطوير كياننا، ووجودنا، وهويتنا، فكراً ووعيًا وإنتاجًا وتحضراً وديموقراطية وإبداعًا، حتى نستطيع أن نتصدى بكفاءة وفاعلية للتحديات السياسية والعسكرية والاقتصادية والاجتماعية والقومية والثقافية التى تواجهنا.

كلما أنبت الزمان قناة ..

ما إن أمسكت بالقلم لأخط بعض الخواطر عن التليفزيون والثقافة، حتى تداعى إلى ذهنى هذا البيت الشعرى المشهور للمتنبى على هذا النحو:

كلما أنبت الزمان قناة

ركّب «المرء» فى القناة سنانا

وقد يبدو للوهلة الأولى أن كلمة «قناة» فى هذا البيت هى التى استدعته إلى ذاكرتى بمناسبة الحديث عن التليفزيون، على أنى ما أعتقد أن الاشتراك اللفظى ـ الذى تبينته مؤخراً ـ كان وراء هذا الاستدعاء. وإنما مصدره مصدر معنوى خالص هو ما تمثله وسائل الإعلام والاتصال الحديثة بل مختلف المكتشفات التكنولوچية الحديثة فى عصرنا من قيمة إيجابية مضافة لتطوير الحياة الإنسانية وازدهارها، وكيف تحول بعض هذه الوسائل والمكتشفات إلى قيمة سلبية مضادة تعرقل التفتح الإنسانى وتقوض حرية الإنسان وتدمر حياته بل الحياة نفسها. فما أكثر ما أصبحت المكتشفات

التكنولوچية العظيمة فى عصرنا أدوات للقمع والقهر والتصنت والتعذيب والاستغلال والإبادة والمذابح الجماعية وتلويث البيئة سواء كانت طبيعية أو فكرية أو أخلاقية.

وهكذا ... كلما أنبت الزمان قناة، وكلما اكتشف الإنسان وسيلة جديدة لتطوير الحياة وتجديدها ركب الإنسان نفسه ـ أقصد نفراً من الناس بالطبع ـ فى هذه القناة أو فى هذه الوسيلة ما يحيلها إلى سوط عذاب، أى إلى مصلحة خاصة على حساب المصلحة الإنسانية العامة.

ما أعظم الشعر الذى تظل دلالته باقية متجددة بتجدد آفاق الخبرة الإنسانية!

ونعود إلى حديث التليفزيون...

فى بدايات القرن، كتب الأديب الفرنسى الكبير دوهاميل كتاباً جميلاً بعنوان «دفاع عن الأدب» ترجمة د. محمد مندور فى بداية الأربعينيات. فى مدخل هذا الكتاب، يعبر دوهاميل عن خشيته الشديدة من التأثير الضار للراديو والسينما على الثقافة. ولم يكن يقصد ما قد يتضمنه البث الإذاعى والأفلام السينمائية من مضامين متخلفة أو مبتذلة، وإنما كان يقصد ما سوف تؤدى إليه هذه الوسائل الإعلامية من قتل للثقافة الحقيقية. فالثقافة الحقيقية عنده لا تتحقق للإنسان إلا بمقدار ما يبذله من اختيار وجهد.

أما البث الإذاعى والأفلام السينمائية فتنقل إليك ما تشاء هى أن تنقله إليك من خليط المعلومات أو المشاهد دون أن تبذل أنت أى جهد فى الاختيار أو التأمل.

وفضلاً عن هذا، فإن هذه الوسائل التكنولوچية ـ على حد قوله ـ

سوف تقتل فرديتك. فالناس جميعًا سوف تسمع نفس الإذاعات وتشاهد نفس الأفلام، مما يفضى إلى تحقيق حالة من النمطية أو الثقافة «القطيعية» التى تفتقد التنوع والاختلاف، وتقتل روح التأمل والنقد والإبداع. ولهذا يواجه دوهاميل هذا كله قائلاً احذروا الراديو إذا أردتم أن تثقفوا أنفسكم.

ومع كل احترامنا لما وراء فكر دوهاميل من حرص على تنمية القدرة الإنسانية على التأمل والتفكير والتنوع الإبداعى، والحذر من التنميط والتسطح والاتباعية الصماء. فلا شك أن هذه الوسائل الاتصالية من إذاعة وسينما ثم من تليفزيون، هى مجرد أدوات ووسائل تختلف قيمتها باختلاف توظيفها. فالمشرط يمكن أن يكون أداة لقتل الإنسان، ويمكن أن يكون أداة لجراحة تقضى على مرض يهدد حياة الإنسان.

على أن هذا القول المطلق لا يتيح لنا إدراك حقيقة الظاهرة الإعلامية أو التليفزيونية إدراكًا موضوعيًا صحيحًا.

فليست خطورة هذه الأجهزة الإعلامية وخاصة التليفزيون بما يحمله من كلام وصور، وإنما بما يحتوى عليه صندوقه الصغير من جماع الآداب والفنون والثقافات والمعلومات، وما يقطعه أمام عيوننا من مسافات مكانية ولغوية وثقافية وإخبارية، وما يحققه من تقارب وتشابك وتوحيد بين مختلف أطراف الدنيا فى مختلف همومها وأخطارها ومباهجها وإبداعاتها ومكتشفاتها. إن خطورته تكمن فيما يضخه داخل عقولنا ووجداناتنا من رؤية شاملة للعالم ذات توجه خاص. أى أن خطورة هذا الجهاز هى أنه أصبح سلطة عليا بكل ماتعنيه السلطة من معنى . إنه ليس سلطة فى ذاته، وإنما هو سلطة باحتكار السلطات الكبرى له، سواء كانت سياسية أو مالية اقتصادية أو هما معا كما هو الشأن دائمًا. وهذا هو مايجعل هذا الصندوق ذا عمق فيما يحدثه من تأثير لا فيما يعرضه من كلمات ومشاهد. إنه وسيلة

لبرمجة اعتناقاتنا الفكرية وملامحنا الذوقية وأساليبنا وتوجهاتنا العملية والسلوكية.

إنه يضخ فينا، ما يشاؤه لنا أن نكون وأن نفعل، ويقتل فينا ما نشاؤه نحن أن نكونه وأن نفعله. إنه يجتث فينا تلقائيتنا الإبداعية الحرة، ويستنبت فينا تصوراته ورغباته وأوامره ومصالحه، فنحققها له كأنما نحن أحرار نحققها لأنفسنا وبأنفسنا.

ولهذا فهو جهاز أيديولوجي من أجهزة الدولة ـ على حد تعبير الفيلسوف الفرنسي التوسير ـ ولا تقل أهميته عن أجهزة الأمن والقضاء والتعليم فهو جهاز للاحتواء الفكرى والمعنوى والذوقى.

ولهذا كذلك، تحتكره السلطة، لأنه أساس لمشروعية هيمنتها، سواء كانت سلطة قومية محدودة، أو سلطة تسعى للسيطرة على العالم.

وتزداد خطورته من حيث إنه جهاز حميم، يحتضنك وأنت فى بيتك، مسترخياً أو مستلقياً أو جالساً وحدك أو بين أسرتك أو معارفك.

وفى الوقت نفسه يطير بك ـ وأنت فى مكانك ـ عبر آفاق الأمكنة والأزمنة، فى الماضى والحاضر، بل عبر أحلام أو أوهام المستقبل كذلك. وهو فى اللحظة التى يكون معك، أو تكون أنت معه، يكون مع الملايين غيرك من المواطنين أو من البشر على المساحة الكلية لكوكبنا الأرضى وهو لايتحدث بلغة واحدة، وإنما بلغات شتى .

لست أقصد اللغات اللسانية، بل أقصد أساليب التعبير المختلفة من أخبار سياسية ومعلومات علمية وإبداعات أدبية أو مسرحية أو غنائية أو فنية تشكيلية أو موسيقية أو خبرات إنسانية. إن المقولة الفلسفية الوجودية التى تتحدث عن «الوجود فى العالم» يحققها لك التليفزيون بغير تفلسف!

والفرق بين المقولة الوجودية والمقولة التليفزيونية أن المقولة الوجودية معايشة حية باطنية تحتويها أنت، أما المقولة التليفزيونية فمشاهدة بصرية سمعية خارجية... هناك وإن تكن تحتويك ... هنا فى مكانك وزمنك الخاص الذى يغيب عنك وأنت فيه!

وتزداد خطورة التليفزيون بوجه خاص فى إطار ما نسميه اليوم بالكوكبية أو العولمة أو العالم الواحد. لم يعد التليفزيون تعبيراً عن هذا العالم الواحد أو صورة عاكسة له، وإنما أصبح جهازاً من أجهزة تحققه وتكريسه. ليس هذا فحسب، بل ـ وهذا هو الأساس – صبغه بالصبغة التى يريدها هؤلاء الذين يمتلكون مفاتيح هذا العالم الواحد أو الذين يريدون توحيده وتنميطه لا لمصلحة الإنسان بل لمصلحتهم هم.

لهذا كانت شبكة التليفزيون الأمريكى المصدر الوحيد لأخبار حرب الخليج. بثت وفبركت وأعلنت ما تريد «الإعلان» عنه وما يتلاءم مع أهداف استراتيجيتها العسكرية والسياسية.

ولعل المسلسلات الأمريكية المبثوثة فى جميع أنحاء العالم اليوم، مع اختلاف التوقيت. فضلاً عن أفلامها ونشراتها الإخبارية التى تبثها القنوات الفضائية الأمريكية، هى أبلغ الوسائل وأفعلها لتحقيق وحدة العالم ثقافيًا تحت راية المصلحة الأمريكية والرؤية الأمريكية للحياة، والتى تمتد إلى أنماط السلوك والأذواق وأنواع المأكولات والمشروبات وألوان القمصان المشجرة وخطوط «المودة»، فضلاً عن الحروب الأهلية والمصادمات العرقية والتعصبات العنصرية والدينية، وصفقات الأسلحة والمناورات العسكرية المشتركة والمساعدات اللامشروطة ـ المشروطة. إنها جميعا وسائل للهيمنة، أو بتعبير أدق لإدارة أزمة الدول الكبرى على حساب الدول الصغرى والفقيرة والمتخلفة بوجه خاص.

ولهذا تدور المسلسلات الأمريكية، والمسلسلات التليفزيونية التى تمتح من العبقرية التليفزيونية الأمريكية، تدور فى أنحاء العالم، لتفرش الملاط «الأسمنت» الذى يقوى لحمة النسيج العالمى لمصلحتها. ولهذا أكاد أطلق على هذه المسلسلات اسم المسلسِلات بكسر السين الثانية لا المسلسَلات بفتح هذه السين. لأنها تسلسل البشر بعضهم ببعض فى نسيج نمطى ثقافى واحد، وتسلسل الإنسان الفرد فى زنزانتها السعيدة وتلهيه عن شقاء يومه، وتعاسة عمله وحياته وتطهره بطريقة أرسطية مرهفة متحضرة. فيقبل مايفرض عليه من مختلف المشروعات والمشروبات والمخططات والتوصيات والتسويات بروح رياضية راضية!

ماذا يعنى هذا كله؟

هل هو هجاء للعلم والتكنولوچيا؟

لا بالطبع... فالمجد للعلم والتكنولوچيا من أجل ازدهار إنسانية الإنسان وتنمية ثقافته إلى غير حد.

هل نغلق سماواتنا وفضاءاتنا أمام مختلف الموجات الفضائية التليفزيونية؟ لا بالطبع، لأننا لن نستطيع ولا ينبغى لنا أن نفعل.

هل نحطم أجهزتنا التليفزيونية ؟ لا بالطبع.. ولا ينبغى لنا. وإنما ينبغى أن نعمل على تحرير أنفسنا من هذا التليفزيون الذى تحدثت عنه بتحرير هذا التليفزيون نفسه من القوى التى تسيطر عليه لمصالحها الضيقة الخاصة، بأن يصبح التليفزيون جهازاً ثقافياً حقيقياً بالمعنى الشامل للثقافة، بأن يصبح جهازا حقيقيا للتعبير عن سلطة الإنسان لا إنسان السلطة، وعن سلطة الثقافة لا ثقافة السلطة وأن يكون بحق وسيلة للتثقيف لا للتصفيق، ووسيلة للحوار، لا للاحتكار، ووسيلة للتنوير لا للتغييب والتغريب والتلقين،

وأن يكون إعلامًا صادقًا، لا إعلانًا دعائيًا، وألا يشرف على سياساته العليا موظفون من طرف السلطة ـ أيا كانت هذه السلطة ـ بل خبراء وعلماء ومفكرون ومثقفون وفنانون ورجال ونساء من مختلف التخصصات الخدماتية والإنتاجية والإبداعية والثقافية عامة.

بهذا يصبح التليفزيون مساحة للتفاعل والتوعية والتنمية والثقافية، لامجرد جهاز من أجهزة السلطة للاحتواء والسيطرة.

كتب أخرى للمؤلف

١ – **ألوان من القصة المصرية**، دار النديم ١٩٥٥ ، تقديم د. طه حسين، اختيار وتعليق نقدى: محمود أمين العالم

٢ – **قصص واقعية من العالم العربى**، دار النديم ١٩٥٦ ، اختيار وتقديم: غائب طعمة فرمان و محمود أمين العالم.

٣ – **فى الثقافة المصرية**، بالاشتراك مع د. عبد العظيم أنيس، طبعة أولى ١٩٥٥ ، دار الفكر الجديد، بيروت. طبعة ثانية، دار الأمان ١٩٨٨ ، الرباط. طبعة ثالثة ١٩٨٩ ، دار الثقافة الجديدة.

٤ – **معارك فكرية**، طبعة أولى ١٩٦٥ دار الهلال، طبعة ثانية ١٩٧٠ دار الهلال، ترجمة روسية ١٩٧٤ دار التقدم – موسكو.

٥ – **الثقافة والثورة**، دار الآداب ١٩٧٠ : بيروت.

٦ – **تأملات فى عالم نجيب محفوظ**. ١٩٧٠ ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة.

٧ – **فلسفة المصادفة**، ١٩٧١ ، دار المعارف، القاهرة.

٨ – **هربرت ماركيوز أو فلسفة الطريق المسدود**، ١٩٧٢ ، دار الآداب، بيروت.

٩ – **الإنسان موقف**، ١٩٦٢ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت. طبعة مزيدة: ١٩٩٤ ، دار قضايا فكرية للنشر والتوزيع.

١٠ – **الوجه والقناع فى المسرح العربى المعاصر**، ١٩٧٣ ، دار الآداب، بيروت.

١١ - **الرحلة إلى الآخرين**، ١٩٧٤، دار روز اليوسف، القاهرة.

١٢ - **البحث عن أوروبا**، ١٩٧٥، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

١٣ - **توفيق الحكيم، مفكرا وفنانا**، طبعة أولى دار القدس (بلا تاريخ)، طبعة ثانية، دار شهدى ١٩٨٤، القاهر. طبة ثالثة، دار قضايا فكرية للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٤.

١٤ - **ثلاثية الرفض والهزيمة**، دراسة نقدية لثلاث روايات لصنع الله ابراهيم، ١٩٨٥، دار المستقبل العربى، القاهرة.

١٥ - **الوعى والوعى الزائف فى الفكر العربى المعاصر**، طبعة أولى ١٩٨٦، دار الثقافة الجديدة، طبعة ثانية ١٩٨٨، دار الثقافة الجديدة - القاهرة. طبعة ثالثة ١٩٨٨، الدار البيضاء، المغرب.

١٦ - **الماركسيون المصريون والوحدة العربية**، المكتبة الشعبية، دار الثقافة الجديدة، ١٩٨٨، القاهرة.

١٧ - مفاهيم وقضايا إشكالية، دار الثقافة الجديد، ١٩٨٩، القاهرة.

١٨ - **أربعون عاما من النقد التطبيقى، البنية والدلالة فى القصة والرواية العربية المعاصرة**. دار المستقبل العربى، ١٩٩٥، القاهرة.

١٩ - **أغنية إنسان** (ديوان شعر) دار التحرير، ١٩٧٠، القاهرة.

٢٠ - **قراءة لجدران زنزانة** (ديوان شعر)، وزارة الإعلام العراقية، ١٩٧٢.

٢١ - **الفكر العربى بين الخصوصية والكونية**، دار المستقبل العربى، ١٩٩٦، القاهرة.

٢٢ - **مواقف نقدية من التراث**، دار قضايا فكرية، ١٩٩٦، القاهرة.